في كتاب أرسطو «فنّ الشّعر» وترجماته العربيّة الحديثة

محمد المديوني / جامعي، تونس

ما الداعي إلى النظر في كتاب أرسطو «فن الشعر» وفي الترجمات العربية الحديثة له ؟ وما يمكن أن ينتظر تحققيه من بحث كهذا؟

الداعي إلى ذلك دواع: أوّلها الموقع الذي احتلّه الكتاب ويحتلّه في مجال التنظير للفن والأدب عامة وللمسرح والفنون الدرامية خاصة، وثانيها الصّلة الإشكالية التي وصلت العرب القدامى وحضارتهم بهذا الكتاب وبالفنون التي إليها نظّر، وثالثها حاجة الدارسين والنقاد والمشتغلين بالمسرح من بين المتوسلين باللغة العربية إلى الرجوع إليه والإحالة عليه.

ولئن كان بحثنا مندرجا ضمن مسألة شغلتنا كلّ الشغل وهي طبيعةُ تمثّل النخبة العربية الحديثة للفنّ المسرحي فإنّه يتنزّل كذلك، بحكم طبيعة مدوّنته النصّيّة، في إطار الدراسات اللغوية وقضايا المصطلح وإشكالاته بصورة خاصة؛ فلا تخفى أهمية المصطلح عندما يتعلّق الأمر باستنبات علم من العلوم أو فنّ من الفنون، والفن المسرحي في صورته المتواضع عليها فنٌّ وافدٌ على الثقافة والحضارة العربيّتين الإسلاميّتين ليس لهم فيه تراث قديمٌ يُذكر. وهو فنّ ما انفكّ يكتسب، منذ عقود، موقعا له في هذه الثقافة وهذه الحضارة. ولقد احتلّ كتاب الشعر منزلة أساسية لا غنى عنها في المسرح الغربي ومساراته - على ما اعترى تلك المسارات من تحوّلات - ومن المفترض أن يكون الأمر كذلك بالنسبة إلى الممارسة العربية لهذا الفن، فهل حقّقت الترجمات العربية الحديثة لهذا الكتاب ما يسمح باعتماده من لدن المتوسلين باللغة العربية اعتمادا يغنيهم عن العودة إلى ترجماته في اللغات الأخرى؟ وما هي درجة استيعاب اللغة العربية في هذه الترجمات لما ورد فيه ولما قام عليه؟

نُذكِّر أوَّلا، وبصورة موجزة، بطبيعة الموقع الذي احتله كتاب أرسطو - عند الغربيين - ويحتلّه في النقد والتنظير للأدب عامة وللفنون المسرحية بشكل خاص ونتعرّض، بعد ذلك، إلى الصلة الإشكالية التي قامت بين العرب القدامى وهذا الكتاب ثمّ نعرّف بالترجمات العربية الحديثة لهذا الأثر الأرسطيّ وبظروف إنجازها ونعمل على رصد المقاربات المعتمدة في هذه الترجمات مركزين - بشكل خاص - على مسألة المصطلح وإشكاليات نقله إلى اللغة العربية.

1 ـ في كتاب فنّ الشّعر :

لا يكاد يتجاوز عدد كلمات فنّ الشعر عشرة آلاف كلمة وهو ما يعادل أربعين صفحة تقريبا؛ ولا يكاد يمثّل حجمه نسبة واحدٍ في المائة من حجم مؤلّفات

أرسطو المعروفة، ومع ذلك فإنّ العناية التي لقيَها هذا الأثر لم يرق إليها أيّ أثر من آثار أرسطو الأخرى وذلك منذ أقدم العصور وإلى حدّ الساعة. ولقد تجلّت هذه العناية على مستوى الإحالات عليه والسَّيْر على منواله إن تصريحا أو تلميحًا وذلك ابتداء من الروماني هوراس Horace (تـ: 8 ق- م) وصولا إلى الألماني "شليقل" Schlegel (تـ: 1845) مرورا بـ «سكاليجير» Scaliger (تـ: 1558) و«كستلفيترو» Castelvetro (تـ: 1571) و«دوبيناك D'aubignac» (تـ: 1676) و«بوالو» Boileau (تـ: 1711) و"فولتير" Voltaire (تـ: 1778) (1).

ولقد تجلّت العناية بهذا الكتاب، كذلك، في عدد الترجمات التي خُصَّ بها وفي تواتر هذه الترجمات في مختلف اللغات الأوروبية الحديثة إلى هذا العهد، فلا يكاد يمرّ عقد من الزمان حتى تظهر ترجمة جديدة - على الأقل - لهذا الكتاب في كل لغة من هذه اللغات وذلك منذ القرن التاسع عشر (2)؛ وَتكاد تحمل كُلُّ ترجمة جديدة في طيّاتها صورا من التفاعل مع ما توصّلت إليه الدراسات المعالجة لمتن الكتاب وقضاياه -والبيبليوغرافيا الخاصة بهذا الكتاب ضخمة ضخامة لا تكاد تقدر المسارد القائمة منذ العقد الثالث من القرن السابق على احتوائها- (3) ومن هذه الترجمات ما هو تجسيدٌ عمليٌّ لتلك الدراسات المتعلّقة به وبالقضايا التي عالجها؛ فكثيرا ما يتجاوز حجم النصوص الحاضنة للترجمة -تقديما وتذييلا وشرحا وتعليقا- عشرةَ أضعاف حجم نص أرسطو المترجَم في ذاته. ولا تكاد تخلو هذه الترجمات، كذلك، من أصداء حيّة لما توصّلت إليه البحوث الفلسفية والجمالية واللسانية والنقدية المعالجة لفنون التعبير وأجناسها، تتجلّى هذه الأصداء بصورة خاصة في طبيعة القراءة والتأويل التي يبني عليها المترجِم خياراته، من ناحية، وفي طبيعة تعامله مع المصطلح الأرسطي وكيفية نقله إلى لغة المترجم، من ناحية أخرى.

كتاب «فنّ الشعر»، في نظر الباحثين والمنظرين والفلاسفة، «كتاب مؤسّس» للنقد الأدبي عامة وللإنشائية، خاصةً، وللتنظير للمسرح والفنون الدرامية، بصورة أخصّ، و«لا نبالغ كثيرا، حسب تعبير، تزيفتان تودوروف، إذا ما قلنا إن تاريخ الإنشائية يتوافق، في خطوطه الكبرى، مع تاريخ «فن الشعر» لأرسطو» (4)، «بل كل نظرية في الأدب، حسب هذا الكاتب، لا تعدو أن تكون إلاّ امتدادًا لكتاب أرسطو شرحًا له وتأويلًا (5). وهو اللبنة الأساسية الأولى التي قام عليها علم جمال التقبّل في نظر أمبرتو إكّو (6). لقد احتلّ كتاب أرسطو هذا الموقع الأساسي رغم ما أقـرَّه أغلبُ مُعالجي هذا الكتاب بما اعتراه من صور من الاختلال والغموض نجمت عن طبيعة المسار الذي عرِفَـهُ متنُـه حتى أصبح قائما.

ومعلومٌ أنّ هذا الكتاب ينتمي إلى آثار أرسطو المستورة، أي غير المعدّة للنشر، وأنّه أقرب ما يكون إلى رؤوس أقلام أعـدّها الفيلسوف الأستاذ للتعويل عليها في ما كان يلقيه مشافهة من دروس، فلا يخلو من صور من الاختـزال تتجلّى في ألوان من الفراغات تتخلّل المتن؛ كما لا يخلو كذلك من إضافات لا تبدو صلتها واضحة دائمًا بما قبلها أو بما يليها (7).

وكلّ الباحثين يذكّرون بغياب القسم المتعلّق بالكوميديا (8) الذي أعلن عنه أرسطو في بداية النص عندما كشف عن المخطط الذي سيتّبعه فيه ونزّل فيه الكوميديا منزلة متساوية مع منزلة الملحمة والتراجيديا ثم افتتح الفصل الخامس بالتعرّض إليها في فقرة قصيرة مذكّرا بموضوع «المحاكاة» الذي به تختصّ ومشيرا إلى العلاقة القائمة بين «الهزلي» و«القبيح» ويُجدِّدُ وعْدَه في بداية الفصل السادس بالكلام عن الملحمة والكوميديا بعد حديثه عن التراجيديا (9). ولكن هؤلاء الباحثين غالبا ما يسعون إلى تفسير هذا النقص بصور مختلفة وبشكل لا يُنْقِص من قيمة الأثر ولا من مصداقيّته وهو على صورته تلك، بَلْ مِنْهُم من سعى إلى تصوّر هذا القسم على ضوء الأسس التي قامت عليها معالجة أرسطو للتراجيديا (10) وأغلب الدارسين لهذا الكتاب أشاروا إلى غياب التعريف ببعض المفاهيم المفاتيح شأن «الكاثرسيس» أو «التطهير» الذي يمثّل - في عرف أرسطو- غاية الغايات

من التراجيديا ولكنّهم عملوا على الاجتهاد في البحث عن معانيه وتأويل غيره مما غمض فيه من المفاهيم بالعودة إلى آثار الفيلسوف الأخرى (11).

وحتى من تمرَّدَ عليه من بين المحدثين قليلا ما كان يُفْلح في الخروج عن سطوته، فغالبًا ما كان ينطلق منه وإليه يعود حتّى وإن كان يسعى إلى دحض مقدّماته ويُبشّر بأسس جديدة عليها يعوّل لبناء مسرح بديل. وهذا جليّ في مسعى برتولد بريشت B.Brecht (1898- 1956) ومن سار على دربه في الدعوة إلى الخروج عن المقولات التي عليها تأسست التراجيديا وانبنت جماليّاتها (12)، وذلك ما يتجلّى، كذلك، في توجّهات فلورانس ديبون ومن أحالت عليهم ممن دعوا إلى التخلي عن المنطلقات الأساسية التي بنى عليها أرسطو تنظيراته للتراجيديا اليونانية وللمسرح عامة (13).

أهمية الموقع الذي يحتلّه كتاب أرسطو من الشواغل الفكرية والجمالية في الثقافة الأوروبية لا حاجة فيها إلى مزيد بيان. إن كان هذا واقع «فن الشعر» في هذه اللغات والثقافات، فما علاقة اللغة العربية وثقافة الناطقين بها بهذا الكتاب وبمقولاته وبالقضايا القائمة وراءها؟

2- في علاقة العرب القدامى بكتاب «فن الشعر»

للعرب القدامى وثقافتهم علاقة إشكاليّة بكتاب «فنّ الشعر» مازالت تطرح أكثر من سؤال، فلقد عُنِي مثقّفوهم به عنايتهم بآثار أرسطو في مجملها؛ لقد أقدموا على تلخيصه وترجمته وشرحه والتعليق عليه؛ بل إنّ الأوروبيّين انتبهوا إلى وجود هذا الكتاب أوّل ما انتبهوا إليه، في القرن الثالث عشر، عن طريق تلاخيص فلاسفة العرب (14) وترجمات مترجميهم (15).

تمّت ترجمته إلى لغة العرب وتولّى فلاسفتهم شرحه والتعليق عليه، وليس في أدبهم شعرٌ ملحميٌّ ولا شعر دراميٌّ في حين أن موضوع الكتاب إنما هو الملحمة والتراجيديا.

لقد قام بين اللغة العربية وثقافتها وبين هذا الكتاب إشكال جوهري نَجَم عن خلط في فهم معنى الشعر والشعرية الواردة في كتاب أرسطو، ففي حين أقصى الفيلسوف من دائرة اهتمامه في هذا الكتاب الشعرَ الغنائيَّ إقصاءً تامًا وصريحًا وركّز كلّ عنايته فيه على الشعر الدرامي وانطلق من أنّ «الشاعر يجب أن يكون صانعَ حكايات أكثر من ناظم أشعار» (16). نظَرَ العربُ القدامى إلى كتاب أرسطو هذا -عندما ترجموه ولخّصوه- باعتباره بحثًا في الشعر الغنائيّ، فكان هذا التعامل تجسيدا لصور من الانزياح الشديد عن روح النص الأرسطي ومنطقه. وهل كان بالإمكان اجتناب هذا الانزياح، وليس في أدبهم شعرٌ دراميّ ولا شعرٌ ملحميّ، فهل كان بالإمكان اجتناب ذلك والمراجع التي عليها يحيل اللفظ في سياقه الأصلي غائبة في لغة المترجم؟ لقد كان هذا الانزياح تجسيدا لعلاقة المثاقفة القائمة بين اللغة العربية والناطقين بها وبين الآثار المحيلة على ثقافة اليونان ولغتهم؛ لقد نظروا إلى ما ورد في الكتاب وإلى مصطلح الشعر واستعمالاته وسياقاته الواردة فيه من خلال مصفاة مرجعياتهم الثقافية الخاصة، وهو ما تقتضيه آليات المثاقفة تلك؛ فالشعر عندهم غنائيٌ أو لا يكون. والشعر يقوم، في عرفهم، على غَرَضين أساسيّيْن عليهما تتفرّع مختلف الأغراض الشعرية الأخرى الممكنة؛ والغرضان هما المدح والهجاء. لقد كان طبيعيًا -من ثمّة- أن ينظر الواحد منهم إلى «الطراغوديا» الواردة في كتاب أرسطو باعتبارها «مدحا» خاصة وقد ربط الكلام فيها بـ «النبـل» و«الجدّيـة» وبـ «الفعل النبيـل» و«العمل الجاد»، وكان طبيعيًا، كذلك، أن ينظر إلى «القوميذيا» باعتبارها هجاءً (17) خاصة وقد أشير في الحديث عنها إلى «الأراذل» من الناس وإلى إبراز العيوب وتضخيمها.

ولقد فرض هذا المنحى في فهم «فن الشعر» على المترجمين العرب القدامى لهذا الكتاب وعلى ملخّصيه والمعلّقيـن عليه أن يَسْعوْا سعيًا عسيرا ومتعثّرا إلى تطويع ما ورد في هذا الكتاب إلى مرجعيّاتهم الخاصّة تلك؛ ومأتى هذا العسر وهذا التعثّر هو عدم إدراك

دلالات عناوين الآثار وأسماء الأعلام وعدم استيعاب المصطلحات المتواترة في النصّ الأرسطي والمتعلّقة خاصة بمكوّنات الدراما وتفريعاتها، فلم يكن الواحد منهم ليجد لها عديلا في اللغة العربية ولا موقعًا لها في ما يقوم عليه الشعر العربي بمختلف أغراضه ولا في الأسس التي أقاموا عليها فهمَهم للشعر ودلالاته.

لم تؤدّ معالجتهم لكتاب أرسطو إلى اكتشاف العرب والمسلمين للفنون الدرامية في صورتها الغربيـة، وذلك لأسباب كثيرة تَعَلّقَ جزءٌ منها بطبيعة المسرح ومقتضيات اكتماله فرجة حيّة ويتعلّق، كذلك، بواقع ممارسته في العصر البيزنطي (18)، وإنّما أسهم تعامُلهم مع هذا الكتاب بصورة واضحة في أن دفع فلاسفة العرب وأدباءَهم إلى النظر في ماهية الشعر وإلى البحث في ما يمكن أن يكون جوهرُه وفي ما يمكن أن تتّسم به الأسس التي عليها يقوم، وهو ما طوّر جهود النقد تطويرا جوهريًا ووضع أسسَ التنظير للشعر عند العرب فتجاوز العربُ النقد الذوقي الانطباعي السائد إلى حدود القرن الثالث هجري (التاسع ميلادي) والقائم، أساسًا، على الموازنات الجزئيّة بين أشعار الشعراء، والمعتمد على المدى اللغوي وعلى تفضيل شعر القدامى على شعر المحدثين (19).

لقد انفتحت في اللغة العربية أبوابٌ جديدة في النقد عند التقـائها بـ«فن الشعر» وظهرت كتبٌ ورسائل أسّست لنظريات في الشعر وفتحت مجالا للجدل فيه. لعل أهمَّ هذه الكتب، إضافة إلى تلاخيص الفلاسفة السابق ذكرها، كتاب قدامة بن جعفر(تـ: 291 هـ) «نقد الشعر»؛ وكتابا عبد القاهر الجرجاني (تـ: 471 هـ) «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز» وكتاب ابن رشيق القيرواني (تـ: 508 هـ) «العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده»؛ وكتاب أبي الحسن حازم القرطاجنّي (تـ : 684 هـ) «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» (20). وانبنى في اللغة العربية معجمٌ نقديٌّ جديدٌ ما انفكّت عناصرُهُ تَتَدَفّق وتترَقّق من عصر إلى عصر، ولعل أهمَّ ما غنِمَه المعجمُ النقدي العربي من مفاهيم هي تلك التي ارتبطت بتحديد ماهية الشعر مُطلقا وببيان ميزات الشعر العربي خاصة، ويمكن أن نذكر من بين هذه مفاهيم : «التخييل» وصلته بمفهوم «المحاكاة» ومفهوم «النظم» وعلاقته بثنائية «اللفظ والمعنى» (21). ولنا في المقارنة السريعة بين تعريفين للشعر قدّمهما كلٌ من قدامة بن جعفر وحازم القرطاجني حتى تتجلّى لنا أصداء كتاب أرسطو وقد استُوعِب من قبل العرب ونتبيّن مظاهر التدقيق والترقيق التي عرفها الجهاز النقدي عندهم؛ ذهب الأوّل إلى أنّ الشعر «قول موزون مقفّى يدلّ على معنى» في حين ذهب الثاني إلى أنّ الشعر «كلام موزون مقفّى من شأنه أن يُحبِّب إلى النفس ما قصد تحبيبَه إليها ويُكرِه إليها ما قصد تكريهه لتُحْمَل بذلك على طلبه أو الهربِ منه، بما يتضمّن من حسن تخييل له ومحاكاة، مستقلة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوّة صدقه، أو قوّة شهرته أو بمجموع ذلك. وكلّ ذلك يتأكّد بما يقترن به من إغراب. فإنّ الاستغراب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوّى انفعالها وتأثّرها» (22).

إن كان هذا هو الأمر بالنسبة إلى العرب القدامى، فما طبيعة الصلة التي أقامها العرب المحدثون ولغتهم بهذا الأثر في العصر الحديث وقد عرِفوا ألوانًا من المسرح في أشكاله الغربية المتعارف عليها ومارسَ عددٌ منهم أجناسًا من هذا الفنّ كتابةً وإخراجًا ونقدًا، ونشأت له مؤسساتٌ تحتضنه وتؤويه ؟

لعلَّ النظرَ في الترجمات العربيّة الحديثة لهذا الأثر من شأنه أنْ يكشفَ عن بعض سمات هذه العلاقة وأن يُبيِّنَ إن كان أمرُ سوء التفاهم الذي قام بين القدامى قد زال أم أنّه تَسَرْبَلَ في صور أخرى؛ والأهمّ من ذلك هو التأكّد - من خلال النظر في كيفية تصدّي المترجمين العرب المحدثين لهذا الأثر - من مدى استيعاب اللغة العربية للمفاهيم الأساسية التي قام عليها وقياس درجة التوفيق الذي تَحقّق لهؤلاء في إقامة منظومة مصطلحيّة تستجيب لحاجيات الخائضين في

قضايا الكتابة المسرحية وامتداداتها الفكريّة والفنية التي هي جوهر هذا الكتاب.

إنّ في رصد المقاربات المعتمدة في هذه الترجمات ما يندرج في إطار البحث في علم المصطلح وكيفية تشكّله ولكنّه يكشف، كذلك، طبيعةَ تمثّل النخبة العربية الحديثة لهذا الفنّ.

نبدأ بتقديم الترجمات العربية الحديثة ثم ننظر في طبيعة الرهانات القائمة وراء إقدام أصحابها على إنجازها ثم نـرصد بعد ذلك مقاربات الترجمة المعتمدة وآليّـاتها.

3 – في الترجمات العربية الحديثة:

الترجمات العربية الحديثة لكتاب فنّ الشعر لأرسطوطاليس أربع (23)، ثلاثٌ منها أُنجزت في بداية السنوات الخمسين من القرن العشرين فتزامنت أو كادت، ورابعتُها صدرت بعدَها بثلاثة عقود. أما أولى الترجمات الثلاث فهي لإحسان عباس (1920 – 2003) وصدرت سنة 1950 (24) والثانية لعبد الرحمان بدوي (1917–2002) وأنجزت صيف سنة 1952 (25) والثالثة لشكري محمد عيّاد (1921–1999) وأنجزت في (أيلول 1952) (26). وهذه الترجماتُ، على تقارب تواريخ إنجازها، منفصلةٌ عن بعضها لا إشارة في الواحدة منها للأخريَيْن وإن أشار الواحدُ منهم إلى ترجمة من الترجمتيْن فلكي يُؤَكّد أنها متأخرة عن ترجمته (27).

أمّا الرابعة فهي لإبراهيم حمادة؛ أنجزت في «أغسطس» 1982 (28) وفي مقدّمتها ذكرٌ للترجمات الثلاث الأوائل وتعبيرٌ صريح عن سعيٍ إلى تحقيق إضافة نوعيّة على سابقاتها.

نتعرّض، في البداية، إلى بيان السمات التي اتسمت بها كلّ ترجمة من هذه الترجمات الأربع ونسعى، بعد ذلك، إلى حدّ الأُطُر التي احتَضَنت فِعْل الترجمة ذاك والرهانات الكامنة وراءها.

3 – 1 ترجمة إحسان عباس

أولى الترجمات العربية الحديثة لفن الشعر كانت على يد إحسان عبّاس، وكانت ترجمته تلك أوّل عمل هامّ يُنْشَر له، أنجزه وهو في بدايات طريقه إلى عوالم البحث والتحقيق؛ ومعلوم هو الزخم الهائل من الأعمال التي سيُنْجِزُ خلال مسيرته الجامعية المديدة سواءً في مجالات التحقيق والترجمة أو على صعيد البحوث الأدبية والحضارية (29)؛ والناظرُ في ترجمته هذه لا يَخْفَى عليه فيها صدى البدايات بكُلّ ما فيها من اندفاع وحماسة واستسهال للأمور، أحيانا.

لقد تعامل إحسان عباس مع كتاب أرسطو بشيء من الثقة بالنفس لم تخْلُ من بعض خفّة ونصيب من الاستسهـال ليس غريبيْن عن اندفاعَ الشّـاب الذي كان، و مظاهر هذه الخفّة والاستسهال بيّنة بالخصوص في السّمة التقريريّة الغالبة على آرائه وفي التسرّع في إصدار الأحكام القاطعة في خصوص أرسطو ونظرتـه إلى الفنّ والنقد دونما اتّـزان، أحيانًا غيرَ قليلة، فلا يقف مُطالع كتابه هذا على انشغال بالمنهج ولا على كبير تقدير لمقتضياته الشكلية وغير الشكلية: فيُخيّـل لمن يفتح هذا الكتاب أنّ الأمر يتعلّق بدراسة أعدّها إحسان عباس حول كتاب أرسطو أكثر من كَوْنها ترجمةً، فلا ذِكْرَ في الغلافين الأول والثاني لعبارة ترجمة أو ما يُـرَادِفُـها، ولا نكاد نعثر في المقدّمة (30) التي بها صدّر عمله على ما يدلّ، تصريحًـا، على أنّ الأمر يتعلّق بترجمة، فلقد وسمها بـ: «مقدمة في النقد الأدبي عند اليونان» وفرّع ذلك إلى فرعين: «النقد قبل أرسطو»، و«أرسطو وكتاب الشعر» ولا نجد أيّة إشارة إلى النسخة التي اعتمد عليها في ترجمته له، ولا إلى لغتها، فَضْلا عن ذكر من اعتمد عليهم أو استأنس بترجماتهم من بين الكتاب الإنجليز، فاللغة الإنجليزية هي اللغة الأجنبية التي يعرف.

ولم ير من فائدة في الخوض في الدواعي التي دعته إلى الإقدام على هذا العمل ولا في التعرّض إلى صلة اللغة العربية ومثقفيها القدامى منهم والمعاصرين بهذا

الكتاب، ولقد اكتفى بالإشارة في الباب الأوّل - بشكل موجز - إلى ظروف نشأة النقد الأدبي في اليونان مشيرا إلى ارتباط الأمر بتطوّر التعابير الأدبية عند اليونانيين وكيفية تقبّلهم نتاجاتها وذهب إلى أنَّ سرَّ نشأة النقد الأدبي يعود إلى الجدل الذي قام حول جدوى هذه التعابير الأدبية مشيرا بالخصوص إلى أفلاطون وموقفه من الشعر والشعراء.

أما الباب الثاني في هذه المقدّمة فقد كان امتدادا للأوّل إذ ركّز فيه على ردود أرسطو على آراء أستاذه أفلاطون في خصوص «نظرية المثل» مستعرضًا -بشكل برقيٍّ- آراء أفلاطون وردود أرسطو عليها سواء في ما يتعلّق بماهية الشعر وكيفية تقييمه أو في ما يرتبط بمسألة «المحاكاة» وموضوعها أو بما تعنيه «اللذّة» الحاصلة من الشعر، وكان له أن ضمّن فقرات من «كتاب الشعر» دونما إشارة صريحة إلى ذلك ولا تدقيق لموقعها منه.

ثم إنَّ القارئ لمتن الترجمة يقف على صور من التَّجَوُّز في التعامل مع النصّ الأصل والإحالة عليه لا نكاد نجدها في أية ترجمة جدّيّة لهذا الكتاب، فإضافة إلى إهماله إثبات الصفحات المحيلة على النص اليوناني الأصل وعدم تعويله على ترقيم عمّانويل بيكير (31) للعودة إلى فقراته، فإنّه عمد إلى تقسيم النصّ تقسيمات مختلفة لا صلة لها بالأبواب الستّة والعشرين التي تواضع الناس على تقسيم الأثر حسبها، منذ أقدم العصور، ولم يرَ داعيا إلى تعليل ما ذهب إليه، لا في المقدمة، ولا في الهوامش.

لقد سار إحسان عبّاس على درب من ذهب إلى إعادة ترتيب فصول فن الشعر حسب منطق غَرَضِيّ، دون الإحالة على أيّ منهم فقسّم الكتابَ إلى فصول خمسة بدا من خلال العناوين التي أطلقها على كل واحد منها أنها قائمة على منطق يبرز المضامين التي قام عليها الكتاب ويرسم مُخطّطه؛ أطلق على القسم الأوّل عنوان: «نظرة عامة في الشعر وفنونه الرئيسية» وأضاف عبارة «مقدمة» أسفل العنوان، ويوافق هذا القسم الفصول الخمسة الأولى من كتاب أرسطو، وأعلن في الفهرس عن تفريعات ثلاثة له وسمها بـ: «تمييز الفنون الشعرية»؛ «أصل الشعر وتطوّره»؛ «الملهاة والملحمة»، إلا أننا لم نعثر على هذه الفروع في المتن وإنما وقفنا على فقرات رقّمها مــن (1) إلى(8)؛ وأطلق على القسم الثاني عنوان: «في المأساة» ويوافق هذا القسم معظم متن كتاب أرسطو إذ هو يغطّي المادة الممتدّة من الفصل السادس إلى نهاية الفصل الثاني والعشرين أي 17 سبعة عشر فصلا من فصول الكتاب الستّة والعشرين؛ وأعلن، كذلك، في الفهرس عن عناوين فرعية لا نجد لها ذكرا في المتن وإنما عمد إلى تقسيم هذا الفصل إلى فقرات رقّمها من(1) إلى(26) لا غير؛ أما القسم الثالث فوسمه بـ: «في الملحمة» وهو يوافق الفصلين الثالث والرابع والعشرين من كتاب أرسطو وقد عمد إلى ترقيم فقراته الخمس ترقيما متداخلا لا يخلو من بعض اضطراب. ووسم الفصل الرابع الذي يتطابق مع الفصل الخامس والعشرين من كتاب أرسطو بـ: «في اعتراضات نقدية وقواعد للردّ عليها»؛ أمّا القسم الخامس الذي وسمه بـ: «سمو المأساة على الملحمة» فيوافق الفصل السادس والعشرين من الكتاب.

لم يَخْلُ هذا التقسيم الغَرَضي الذي ارتأى من تقريبية - وإن لم يكن بعيدا عن مضمون الكتاب - ذلك أنّ بين نهاية الفصل الخامس والفصل الأخير صلاتٍ متينةً إذ تنطلق الموازنة بين الملحمة والتراجيديا من نهاية الفصل الخامس ويتم التصريح بتفضيل التراجيديا على الملحمة في الفصل 26 من الكتاب؛ وتفصيله القول في مكوّنات التراجيديا وخصوصيّاتها في الفصول القائمة بين هذين الفصلين لم تكن خالية من شاغل المقارنة بين التراجيديا والملحمة ومن بيان لخصائصهما بصورة مستقلة أو بمقارنة الواحدة منهما بأشكال التعبير الأخرى شأن ما ورد في الفصلين التاسع والثامن عشر خاصة. أما الفصول 20 و21 و22 من «كتاب الشعر»، وقد أدرجها في القسم الموسوم بــ: «في المأساة» فإنها تعلّقت، في الحقيقة، بمسألة التعبير في مداه اللغوي وبُعده الشعري، خاصة وأنّه لا يمكن قَصْرُ ما ورد فيه على التراجيديا

وَحْدَها؛ وهذا التداخل في الأغراض هو من بين السمات التي ميّزت كتاب أرسطو كما وصل إلينا.

لقد نظر إحسان عباس إلى «كتاب الشعر» لأرسطو باعتباره كتابا في النقد الأدبي والنقد الشعريّ بصورة خاصة وعلى أساس ذلك أصدر أحكامه وسعى إلى تنزيله منزلته؛ وحتى عندما أشار إلى أنَّ بعضَ النُّقَّاد لاحظوا «خلوَّ كتاب الشعر من حديث عن الشعر الغنائي. . . [وأشاروا إلى أن] تعريف الشعر بالاستناد على الرواية التمثيلية لا ينطبق على الغناء ...» (32) فإنَّ ذلك لم يغيّر من نظرته تلك القائمة على اعتبار كتاب أرسطو كتابا في النقد الأدبي ولم يُعدِّل تلك النظرة بل أعاد السرَّ في ذلك إلى «أن أرسطو اتّخذ الأدب الذي كان بين يديه مادّة للنقد وأصدر أحكامه وعمّمها وكأنّه كان يعتقد أن ذلك الأدب هو الصورة الفريدة والنهائية لجميع ما في العالم من آداب» (33) وفسّر ما أخذه عليه «جماعة من النقاد... [من] أنّه أخطأ في المنهج النفسي للعمليّة الشعريّة عند الشاعر» بأنَّ ذلك يعود إلى أن «نظريات أرسطو في الشعر هي نظرات فيلسوف عقلي ولكنّه مع ذلك يقف ليدافع عن الخوف والشفقة وهو في مثل هذا الموقف لا يعدّ مهملا للغاية العاطفيّة من الشعر وإلحاحه على فكرة اللذّة الحقّة للمأساة والشعر عامة ... هو في الواقع رأي مهّد الطّريق لكلّ نقد أدبي صحيح» (34). إلا أن هذا التحليل الذي قدّمه إحسان عباس لم يمنعه من الإشارة إلى بعض المسائل الإشكالية التي خاض فيها مترجمو كتاب أرسطو ودارسوه - دون أدنى إحالة عليهم - ومن بين هذه الإشكالات سمة «الاضطراب» التي مسّت متنه والغموض الذي لفّ مفهوم «التطهير» والتباس مفهوم «المحاكاة» (35) بل ذهب إلى تفضيل اصطلاح «التصوير» عن «المحاكاة»، معلّلا ذلك بأنّ «. . . الكلمة [يقصد «المحاكاة»] توحي بالتقليد من حيث مفهومه العام...» (36) إلا أنّنا لا نجد صدى لهذا التفضيل في متن الترجمة فلقد استعمل فيها مصطلح «محاكاة» ومشتقّاتها دون غيره.

لقد بدا لإحسان عباس أنّ إلحاح بعض النقاد على اعتبار معنى الشعر في كتاب «فنّ الشعر» مقصورا على «الشعر التمثيلي» وحدَه دون «الشعر الغنائي» بمثابة إنقاص من شأن أرسطو وكتابه، إذْ في ذلك ما يُبْعِد «فن الشعر» عن مجال النقد الأدبي الصِّرْف الذي لا يرى إحسان عباس كتاب أرسطو هذا إلاّ من زاويته، وهو ما يفسّر ما بذله من جهد في إبراز مظاهر عناية الفيلسوف بالأدب ونقده.

3 ـ 2 ترجمة عبد الرحمان بدوي :

لم يعبّر عبد الرحمان بدوي عن دواع خاصة دعته إلى ترجمة «فن الشعر» إلى اللغة العربية وإنّما تجلّى ما أقدم عليه مُنْدَرِجًا ضمن شواغله الفكرية، متماشيا مع اختصاصاته المعرفية لا يخرج عن المهام العلمية التي سطّرها لنفسه وعمل على إنجازها قبل إقدامه على ترجمة هذا الكتاب وبعدها. فعبد الرحمان بدوي هو من المختصّين في الفلسفة وتاريخها والعارفين بلغة اليونان وحضارتهم، وهو من الذين ركّزوا جهودهم العلميّة على البحث في تاريخ الفلسفة عند العرب والفلسفة اليونانية، بصورة خاصة، إنْ عبْر الترجمة أو التلخيص للآثار الفلسفية المؤسِّسة أو من خلال تحليل مقولات الفلاسفة اليونانيين بحثا فيها وتعقيبًا عليها، فمعلوم هو ما أنجزه عبد الرحمان بدوي في هذه المجالات من أعمال على امتداد مسيرته العلمية، لقد سعى إلى إحصاء الترجمات العربيّة للآثار الفلسفيّة اليونانية المعروف منها وغير المعروف مبرزا الدور الرئيس الذي لعبه المترجمون والفلاسفة العرب في الحفاظ على التراث الفلسفي اليونانيّ وإغنائه (37) وعمل على تحقيق عدد من هذه الترجمات والتعريف بها ثمّ إنّه ترجَم عددا من الآثار الفلسفية الأوروبية الحديثة إلى العربية من اللّغتين الألمانية والفرنسيّة بالأخصّ (38) إضافة إلى آثار مسرحية يونانية (39) فكان في ذلك متناغما مع جيل من الأساتذة المتعدِّدي الاختصاصات ومن المحقّقين الأثبات الذين نزّلوا جهودهم العلمية في إطار مشروع حضاريّ كبير يتمثّل

في الإسهام في إقامة جسور تربط بين الشرق العربي والإسلامي وبين الغرب الأوروبيّ على أساس من المعرفة المتبادلة.

ولا نجانب الحقيقةَ إذا اعتبرنا ترجمته لـ «فن الشعر» مندرجة ضمن هذه الشواغل وقائمةً على المنطلقات التي ذكرنا، فلم يقتصر عبد الرحمان بدوي على ترجمة فنّ الشعر وإنّما صدَّر الترجمة بمقدّمة ثريّة وذيّلها بكلِّ النصوص العربية القديمة المعروفة التي عالجت الكتاب، إنْ ترجمةً أو تلخيصًا؛ بدأ عبد الرحمان بدوي بنصّ الترجمة التي أنجز متّى بن يونس القنّائي (40) وأثبت، بعد ذلك، تلاخيص كل من الفارابي وابن سينا وابن رشد لكتاب أرسطو وتعليقاتهم عليه (41)؛ وصاحَبَ كلَّ هذه النصوص المحقَّقة بهوامش وتعليقات موثَّقة توثيقا دقيقا وناطقةً بسَعة معارف المترجم وبإلمام الباحث المُحَقِّق.

لقد تعرّض، في المقدّمة التي افتتح بها مؤلَّفه ووسمها «بتصدير عام» (42)، إلى مسار هذا الكتاب وإلى الموقع الذي احتلّه في النقد الأدبي الأوروبيّ منذ ذيوع صيته لدى النخبة الأوروبية انطلاقًا من القرن الثامن العشر بصورة خاصة، وتتبّع تتبّعا دقيقا مسار اكتشاف الأوروبيين له من خلال تلخيص ابن رشد الذي ترجموه منذ القرن الثالث عشر، فأحال إحالات دقيقةً على عدد من الآثار في لغاتها ثم تعقّبَ المسارات التي اتّبعها الأوروبيون لاستيعابه وأبرز الإشكاليات التي حفّت بهذه المسارات راسمًا المراحلَ التي مرّ بها النصّ حتى اكتملت صورتُهُ وتَوَضّحت معالمُه التي أصبحنا نعرف، وذَكَّر، في الأثناء، بالفائدة الحاصلة من تحقيق الترجمة العربية القديمة لاسيّما في فكّ بعض الغموض في المخطوطات اليونانية لهذا الكتاب، وأشار إلى نقل بعض هذه الترجمات والتلاخيص إلى اللاتينية ثم إلى اللغات الأوروبية الحديثة، محيلا دائمًا إحالات دقيقة ومعلّقا على أعمال المستشرفين تعليقا لا يقلّ دقة، ثم تعرّض إلى كتاب فن الشعر في ذاته فحلّله وينزّله منزلته من آثار الفيلسوف ومن قضايا عصره وصلاتها بالجدل القائم فيها مع أسلافه ومعاصريه مُحيلاً على دراسات كُتِبَتْ بلغات أوروبية مختلفة، وخاضَ من موقع المختصّ في مختلف الإشكاليات التي نجمت عن النص بحكم سماته المخصوصة وتعرّض بالتعليق على مختلف فصول الكتاب رابطا بعض ما ورد فيها بما ورد في كتب أخرى للفيلسوف سائرًا في ذلك على منوال أهمّ المقدّمات التي صدَّر بها أصحاب الترجمات الأوروبية الحديثة ترجماتهم لكتاب أرسطو هذا؛ وأفرد الفقرة الأخيرة من تصديره هذا لتقديم الترجمات والتلاخيص التي خصّ بها الفلاسفة العرب القدامى هذا الكتاب والمسارات التي عرفتها مخطوطاتها حتّى وصلت إلينا، ولم يهمل عبد الرحمان بدوي عرض أعمال المستشرفين واجتهاداتهم من موقع المختصّ المحلّل والمقوِّم لاختيارات سابقيه من المختصّين.

لم يقتصر عبد الرحمان بدوي، في المسلك الذي اختار لتخريج ترجمته العربية لكتاب فنّ الشعر على احترام مقتضيات البحث الأكاديمي الدقيق وضوابطه فحسب، فذلك ليس أمرا غريبا عن محقّق ثَبْت مثله، ولكنّه بدا متطلّعا إلى إنجاز مرجع يُغني الباحثَ العربي عمّا سواه ويفتح له آفاقا في هذا المجال لم تكن متاحة قبْلَه في اللغة العربيّة، فلقد سار على خطى المختصّين في الثقافة الهلّينيّة من الأوروبيّين: أثبت ترقيم عمّانويل بيكير على هامش الصفحات وأرفق النصّ العربيّ المترجم بهوامش وملاحظات غزيرة تُعرّف بالأعلام وبالآثار التي عليها أحال أرسطو أو وَضّح بها ما كان يذهب إليه إن شرحًا أو تعليلاً؛ ولقد كانت هذه الهوامش ضرورية لا استغناء عنها لفهم المقصود ومسايرة الخطاب الأرسطي بحكم سمات النص التي إليها أشرنا، ثم إنّه عمل، إضافة إلى ذلك، على تصدير كل فصل من فصوله بتقديم له وتحديد لِمَضمونه.

ولئن ألحّ عبد الرحمان بدويّ على أنّه نقل فن الشعر إلى العربية من اللغة اليونانيّة مباشرةً، فإنّ ذلك لا يعني عدم استئناسه بترجمات أنجزت في لغات أخرى وخاصة بعد أن استقام النصّ في لغته اليونانيّة

في صورته النّهائية - ولقد أحصى أهمّها وعلّق عليها تعليق المطّلع- ومن هذه الترجمات ترجمة استأنس بها عبد الرحمان بدوي استئناسا بيّنا حتى وإن لم يُعلن عن ذلك صراحةً، وهي ترجمة ج. هاردي إلى اللغة الفرنسية والصادرة سنة (1932) (43) والتي كانت أكثر الترجمات الفرنسية رواجًا وتداوُلا بين أصحاب هذه اللغة ومستعمليها في ذلك الوقت وإلى نهاية السنوات السبعين من القرن العشرين. والمؤشّرات الدالة على استئناس عبد الرحمان بدوي تتجلّى في اعتماده في نصّ ترجمته المصطلحات الفرنسية وأسماء الأعلام اليونانيين بالنطق الفرنسي، أحيانا كثيرة، وتجلّت كذلك في سَيْرِه، خاصة، مساره في الهوامش والتعليقات وفي التقائه معه، في أغلب الأحيان، مع ما يذهب إليه من تأويل وقد يصل التوافق إلى حدّ التطابق التام بين نصوص الرجليْن (44).

أشرنا إلى هذا، لا للتشكيك في النقل عن النصّ اليوناني مباشرة، وإنّما لأنّا واجدون في الاستئناس بترجمة هاردي ما يمكن أنْ يُفسّر طبيعة القراءة التي ارتأى ويبيّن نوعيّة التأويل الذي مال إليه عند ترجمته للمصطلحات والمفاهيم الأرسطية (45).

ولقد عوّل عبد الرحمان بدوي على الحروف اليونانية عند رسم أسماء الأعلام اليونانيين وعناوين الآثار وعند ذكْر المفاهيم المفاتيح التي علّق عليها في المتن أو في النصوص الحاضنة له (46) وخاصة منها الفهرس الذي خصّ به «الأعلام والمواد والمصطلحات الواردة في نص «فن الشعر». ولقد رتّب مداخل هذا الفهرس ترتيبا ألفبائيا عربيّا مثبتا -إلى جانبها- ما يقابلها من كلمات في اللغة اليونانية مرسومةً بالأحرف اليونانية، ولم يرَ داعيا لإرفاقها بكتابة صوتية وهو ما جعلها مستغلقة لا يقرؤها إلاّ العارفون بهذه اللغة وبطريقة كتابتها، بل من الفصول ما حوت متونـُه تعابيرَ وجُمَلا كاملة مرسومة بالأحرف اليونانية دونما إرفاق لها في المتن أو في الهامش بكتابة صوتية بالأحرف العربية أو اللاتينية ولا حتى بترجمة لمعانيها (47) وهو أمر يُعيق قارئ هذه الترجمة من الناطقين بالعربية وغير العارفين باللغة اليونانية وطريقة رسم حروفها، و الحال أنّه هو المقصود بهذه الترجمة.

ولئن كان اقتصار ج. هاردي على رسم الأسماء الأعلام والمصطلحات اليونانية الأساسية بالأحرف اليونانية وَحْدها ما قد يُبرِّره، فإنّنا لا نجد ما يُبرِّرُ سيْرَ عبد الرحمان بدوي على خطاه والنسج على منواله؛ ذلك أنّ ترجمة ج. هاردي الفرنسية كانت موجّهة للعارفيْن باللغة اليونانية وبحروفها وكانت الهوامش والتعاليق حاضرةً في الصيغتين الفرنسية واليونانية للنصّ الأرسطي، فلقد كانت تلك اللغة - إلى جانب اللغة اللاتينية - تُـدرّس في المعاهد الثانوية في عهده وكانت موضوعَ اختصاص في الجامعات الفرنسية؛ وما أن قَلّ تدريسُ اللغات الأوروبية القديمة لتلاميذ المدارس وضَمُر حُضورها في الجامعات حتى عمد المترجمون المتأخّرون من الفرنسيين إلى إرفاق المكتوب بالأحرف اليونانية في ترجماتهم المزدوجة اللغة (48) منها والمفردة (49) بكتابة صوتية تعتمد الأحرف المعتمدة في الفرنسية؛ فما كان حظّ اللغة اليونانية في المدارس والجامعات العربية، عندما ترجم عبد الرحمان بدوي هذا الكتاب حتّى يكتفيَ بالأحرف اليونانية وحْدَها في ما أورد من كلمات؟

لئن بدت لنا عناية عبد الرحمان بدوي بـ «فن الشعر» لا تختلف عن عنايته بمؤلفات أرسطو الفلسفية الأخرى وبالترجمات أو التلاخيص التي خُصّت بها من لدن القدامى، فإنّ إقدامه على تقديم ترجمة حديثة لـ «فن الشعر» وإحاطتـه إيّاه بهذه العناية الخاصة يدفعنا إلى التساؤل إنْ لم تكن السّمة الوافدة للمسرح، من ناحية، و تطوّر الممارسة العربية لهذا الفن، من ناحية أخرى، هما اللذان دفعا عبد الرحمان بدوي، كذلك، إلى إنجاز هذه الترجمة فكان إقدامه على ذلك بمثابة «سَدٍّ لفراغ نظريّ» كان من الضروري إنجازه، وهو ضرورة الإسْهام - من ثمّة - في توفير مرجعيّة فلسفية للممارسة العربية الناشئة لهذا الفن. فالفن المسرحي ما انفكّ يترسّخ في الحياة الثقافية العربية ترسُّخا دَفَع النخبة

العربيّة الحداثية التي كانت وراء ممارسته والدعوة إليه إلى طرح إشكال «العمق المفقود» للممارسة العربية للمسرح وإلى البحث عمّا يسمح باستيعاب الأسس النظرية والتنظيريّة لهذا الفن.

ونكاد نعثر في نهاية تصديره العام المذكور على النبرة المتحسّرة نفسها التي لمسْناها في نصوص عدد من الباحثين والمؤرّخين العرب للممارسة العربية للمسرح عند خوْضهم في مسألة غفلة العرب الأوائل عن المسرح رغم ترجمتهم لفلسفة اليونان ومعارفهم؛ ونكاد نعثر في نهاية هذه المقدمة، كذلك، عن الألفاظ نفسها التي اعتمدها أغلبُهم عند تعبيرهم عن أملِهم في استنبات هذا الفن استنباتا فعليّا في قادم الأيام.

لقد علّق عبد الرحمان بدوي على المعالجات العربية السابقة لكتاب فن الشعر فقال: «...ولهذا لا يخرج المرء في قراءته لهذه التلخيصات التي وضعها الفارابي وابن سينا وابن رشد إلا بشعور أليم بخيبة الأمل في أن يكون العرب قد أفادوا منه كما أفادت أوربا في عصر النهضة...» وتلتقي خيبة الأمل هذه بتحسّر عن فُرَص ضاعت فيقول: [...] لو قُدّر لهذا الكتاب [...] أن يُفْهَم على حقيقته وأن يُستثمر ما فيه من موضوعات وآراء ومبادئ، لغُني الأدب العربي بإدخال الفنون الشعرية العليا، ولتغيَّر وجهُ الأدب العربي كلّه، ومن يدري لعلّ وجه الحضارة العربية كلّه أن يتغير طابَعُه الأدبي كما تغيّرت أوربا في عصر النهضة» (50). ويطلق عبد الرحمان بدوي العنان لتطلّع دفين لعلّ وقارَ الباحث هو الذي منعه من التعبير عنه ودفعه إلى إرجائه إلى نهاية تصديره للترجمة التي أنجز فيصرِّح: «... وإلى نحو هذا قصدنا عندما قدّمنا هذه الكتاب» (51).

3 – 3 ترجمة شكري محمد عياد:

أدرج محمد شكري عيّاد الترجمة العربية الحديثة لـ «فن الشعر» التي أنجز في إطار بحث أشمل يتعلّق بدراسة تأثير «فنّ الشعر» في الأدب العربي وفي البلاغة العربية تحديدًا (52) وذلك من خلال رصد الصدى الذي بقي للترجمات العربية القديمة لكتاب أرسطو وللتلاخيص والشروح (53) التي خصّه بها الفلاسفة العرب القدامى في بلاغة العرب وشعرهم ونقدهم.

لم تكن الترجمة العربية التي أَنْجَز شكري عياد، إذن، مقصودةً لذاتها بل كانت بمثابة وسيلة للإيضاح استند إليها شكري محمد عيّاد الباحثُ المحقّق لتدقيق ما ذهب إليه في المجاليْن معًا، وهذا ما يُفَسِّر طبيعةَ الموقع الذي نزّل فيه نص الترجمة من متن البحث ومساره لقد مثّلت الترجمة القسم الأوّل (54) من الباب الأوّل من الكتاب الذي أقامه صاحبه على ثلاثة أبواب وتمهيد وخاتمة.

لقد ركّز شكْري محمد عياد التركيزَ كلّه على ما يتطلّبُه تحقيقُ النصوص العربية القديمة من مقتضيات إجرائية ومنهجية وعلى ما يفرضه التعليق عليها وتأويلها من شروط معرفية ومنطلقات منهجية، فاستعرض المحاولات السابقة لتحقيق نصّ الترجمة التي أنجزها متّى بن يونس وبيّن عيوبَها ومظاهر القصور فيها بعد أن وصف المخطوط الأصليَّ (55) موضوعَ التحقيق ثم بيّن المنهج الذي اعتمد لإنجازه (56)؛ واستعرض، بعد ذلك، وحلّل أهمَّ البحوث التاريخية المتعلّقة بالمعالجات العربية لـ«فن الشعر» منبّهًا إلى الأخطاء التي وقع فيها المستشرقون أصحابُ أغلب هذه البحوث ومؤكّدًا عدَم قُدرتهم، بحكم مرجعياتهم الثقافية، على الوقوف على حقيقة الصلة التي ربطت العرب وآدابهم بكتاب أرسطو هذا. وأعلن شكري محمد عيّاد تبنّيه منهجَ البحث التاريخيّ لأنه وَحْدَه الكفيلُ، في رأيه، بتحقيق أهداف البحث بصورة علمية مقنعة وذلك لأن "التاريخ الأدبي يجب - ليكون علْمًا - أن يخلص لفهم الماضي لا للحكم عليه" (57) وفي هذا التوجُّه تناغمٌ مع المنطلق الذي حدَّد في بداية بحثه والقائم على تحويل مَرْكَز الاهتمام عند البحث في صلة العرب القدامى بـ«فن الشعر» من: «...أفهموا أم لم يفهموا [إلى]...كيف فهموا؟ ...[وذلك لأنّه] سواءً أكان

قد فَهِم قدماؤُنا كتابَ الشعر أم لم يفهموه فمِن الواجب أنْ تُدَرَس صورتُه عندهم ما داموا قد عَرفوا له صورةً ما" (58). إلاّ أن ذلك لم يمنعه من أن يبحث في سرّ المنحى الذي اتخذته ترجمة متّى بن يونس فعمل على تنزيلها منزلَتَها من ثقافة المترجم ومرجعياته اللغوية ومن نشاط المترجمين السريان وصلتهم باللغتين اليونانية والعربية وحاول فهم الدواعي إلى ترجمة عدد من الألفاظ والتراكيب السريانية على النحو الذي ترجم حسَبَهُ متّى بن يونس ألفاظا وجملا وردت في كتاب أرسطو، وتوصّل إلى نتائج هامة عليها عوّل في فهم الانزياحات القائمة في ترجمة متّى تلك؛ وعلى أساسها نظر في الباب الثاني (59) من كتابه في صلة الفلاسفة المسلمين بفن الشعر وخاصة منهم ابن سينا وابن رشد ثم نظر في الباب الثالث (60) والأخير من بحثِهِ في علاقة هذا الكتاب ومقولاته بالبلاغة العربية وبجهود التنظير التي قامت منذ إنجاز تلك الترجمة فاستعرض المسارات التي مرّ بها النقدُ العربي ورصَدَ تجلّيات الفكر الأرسطي عامة ومقولات الفيلسوف في فن الشعر خاصة في الكتب التي تأسّسَتْ عليها نظرياتُ النقد العربي ووقف على أهم التحوّلات التي عرفها ذلك النقد.

ومقاربة كهذه تركّز على ترجمة متّى بن يونس لفنّ الشعر من شأنها أن تدعوه إلى الحفاظ على نص الترجمة في حَرْفِيَّتِها، عند تحقيقها، دون تغيير؛ وتدفع إلى العمل على تحليلها في صورتها تلك؛ إلا أنَّ الباحثَ تفطّن إلى أنَّ متابعة هذا التحليل وقراءة نصّ متّى في صورته تلك ليسَا بالأمر الهيِّن ما لم تتوفَّر مرجعيَّةٌ نصِّيَّة في متناول القارئ تساعده على تبيّن المقاصد والمعاني، وهو ما دعاه إلى تمكين القارئ من " صورة من كتاب الشعر تتَّفِق مع ما وصل إليه البحثُ الحديث في تحقيق هـذا الكتاب [و دفعه إلى إنجاز] ... ترجمةٍ حديثة لكتاب الشعر تصاحب ترجمة متَّى... " (61).

في هذا الإطار تنزَّلت الترجمة الحديثة لفنّ الشعر التي أعدَّها المحقِّقُ الباحثُ فوقعت موقع الوسيلة لا الغاية، وصيغةُ العنوان الذي أطلق على القسم الذي حوى نص هذه الترجمة يؤكد الأمر تأكيدا: " كتاب أرسطوطاليس في الشعر ترجمة أبي بشر متى بن يونس مقابلا بترجمة حديثة بقلم المحقق" فهل سيكون لذلك الموقع أثره في طبيعة الترجمة الحديثة التي أنجز؟

لقد أعلن شكري محمد عيّاد أنّه انطلق من الأصل اليوناني باعتباره الجامعَ بين الترجمتين - ترجمتِه وترجمةِ متّى - ولكنَّه أعلن، كذلك، عن استئناسه بعدد من الترجمات الحديثة والإنجليزية منها بشكل خاص دون حاجة إلى مزيد من التدقيق (62).

3 – 4 ترجمة إبراهيم حمادة :

إن كانت الترجمات الثلاثُ الأولى قد أُنجزت بصورة متوازية أو تكاد، وإنْ لم تتفاعل الواحدة منها مع الأخريين، رغم أنها ناجمةٌ كلها عن ظروف عامة مشتركة وخاضعة لمسارات مختلفة، فإنَّ إنجاز إبراهيم حمادة ترجمتَه هذه قد تمَّ وهو على بيّنة من وجود الترجمات السابقة؛ ولقد ذكر الترجمات الثلاث وأصحابها في الفقرة قبل الأخيرة من المقدمة التي بها صدَّر عمله: اكتفى فيها بذكر إحسان عبّاس (63) دون أدنى تعليق على عمله؛ وأشار، بصورة موجزة، إلى خصائص ترجمة كلٍّ من عبد الرحمان بدوي وشكري محمد عياد فشهد للأول باستفاضة الدراسة التاريخية التحليلية التي قدّم بها ترجمته وأقرّ بقيمة ما ذيَّلَها به من ترجمة وتلاخيص (64)؛ كما شهد لشكري عياد بأنه أنجز «دراسة دقيقة شاملة لا تدع زيادة لمستزيد عن مدى تأثير الكتاب في البلاغة العربية» (65) إلا أنّه لم يعلّق على نوعية الترجمة لدى سابقيه الثلاثة أدنى تعليق، وإنما سار في المقدمة التي وسمها بـ: «المدخل إلى كتاب «فن الشعر» لأرسطو» -على منوال مترجمي هذا الكتاب وناشريه، واستغرقت هذه المقدِّمة ما يناهز 50 صفحة في الطبعة الأولى- (66). وعمل فيها على التعريف بالأثر وخصائصه من خلال سماته الأساسية وموقعه من اهتمامات الباحثين في مجالات الفنون والآداب، من ناحية، ومن خلال التعريف بسيرة الفيلسوف «الرجل» و«المؤلِّف» و«العالم الناقد» ثم أفرد

لـ«التنظير للدراما» حيّزا منها هاما استعرض فيه محتوى «فن الشعر» معلّقا حينا شارحا حينا آخر ثم تخلّص لعرض المعالجات العربية القديمة لهذا الأثر في قسم وسمه بـ : «حول الترجمات العربية» استعرض فيه أهمّ ما تعلّق بالظروف التي حفّت بالتقاء اللغة العربية بهذا الأثر وحاول تفسير ما اعترى هذا اللقاء من سوء تفاهم. ثم أشار إلى الترجمات العربية القديمة مُحيلا على من سبقه في تناول هذه المواضيع (67) ثم على الترجمات الحديثة الثلاث لِيَخْلُص إلى تنزيل ترجمته هذه منزلتها من تلك الترجمات وذلك من خلال تحديد غايته من ورائها وفي ذلك تقويم ضمني للترجمات العربية الحديثة التي سبقته وتحديد للرهانات التي بدت له رهانات المرحلة فكتب: «ثم تأتي هذه الترجمة، وهي تستهدف تحقيق غرضين، على صورة لم يسبق إليها؛ «أولهما: تبسيط العبارة الأرسطيّة في لغة عربيّة مفهومة دون التقيّد الحرفيّ بتركيبات النص الأصلي المعقّدة، والتي قد تدفع بمترجمها إلى صياغة توحي بالمعنى ولكن لا تُحَدِّده بوضوح». وثانيهما: الاهتمام بتفسير الأصول الدرامية التي تعرّض لها أرسطو، مع التوسُّع في شرح أهم الكلمات الخاصة التي تعلقت بها» (68).

أمّا عن متن الترجمة فقد ارتأى إبراهيم حمادة أن يسير على منوال من قسّم نصّ أرسطو باعتبار أغراضه فقسمه إلى خمسة أجزاء، جمّع في كلّ واحد منها عددا من الفصول الستة والعشرين مشيرًا إليها ومحترما ترقيمها؛ ووسم الجزء الأوّل بـ «بعض الحقائق والأسس الأولى» وقام على الفصول الخمسة الأولى؛ ووسم الجزء الثاني بـ: «التراجيديا» وقام على الفصول السبعة عشر الموالية (6 – 22)؛ ووسم الجزء الثالث بـ: «الشعر الملحمي» وقام على الفصلين (23 و 24) ووسم الجزء الرّابع بـ: «مشكلات نقدية» وقام على الفصل الخامس والعشرين ووسم الجزء الخامس بـ: «الموازنة بين التراجيديا والملحمة» وقام على الفصل الأخير.

وذيّل ترجمته (69) هذه بملحق وضع فيه ترجمة انجليـزية لإنقرام باي ووتر I. Bywater واصفا الترجمة بأنّها أوثَقُ ترجمة فبدت أقرب ما تكون هذه الترجمة إلى النموذج المصدر للترجمة العربية التي أنجز. ويعود تاريخ هذه الترجمة إلى بداية القرن العشرين ولحقت بهذه الترجمة ترجمات كثيرة أخرى ذكر إبراهيم حمادة بعضا منها في قائمة المصادر والمراجع التي ذيّل بها ترجمته؛ فهل اقتصر إبراهيم حمادة على نقل ترجمة بايووتر إلى اللغة العربية كما توحي بذلك تركيبة الكتاب في طبعته الثانية، أم أنّه استأنس بترجمات أخرى؟ لا شيء يشي في المقدّمة بذلك؛ فإن كان ذلك كذلك، فهل يمكن أن تستجيب ترجمة تعود إلى بدايات القرن السابق -حتى وإن كان أنجزها «علامة» مشهود له- لمقتضيات التطوّر الحاصل في الدراسات الأرسطية وفي المجالات الوثيقة الصلة بمجالات هذا الكتاب؟ وهل يمكن أن تتناغم ترجمة مرَّ عليها ما يناهز سبعة عقود مع الأهداف التي عنها أعلن في مقدمة ترجمته ؟

4 – في ائتلاف الترجمات العربية الحديثة واختلافها :

يَحسُن بنا عند البحث في مظاهر الائتلاف والاختلاف بين هذه الترجمات أن نبدأ بالنظر، في مرحلة أولى، في الترجمات الثلاث الأولى وذلك نظرا لتزامنها في الظهور ثم ننظر، بعد ذلك، وقد وقفنا على أهم سماتها، في الترجمات الأربع معًا.

4 – 1 – في الدواعي إلى ترجمة «فن الشعر» والظروف الحافّة بها :

إن إنجاز هذه الترجمات العربية الثلاث في تلك الفترة بالذّات وبصورة متزامنة لَلافتٌ للانتباه ولعلّنا واجدون تفسير ذلك في عدد من العوامل هي وليدة ظروف حفّت بهذا الإنجاز، وأوّل هذه العوامل تتمثّل في الصدى الذي تركته عناية عدد من المستشرقين بما أنجزه القدماء من العرب في خصوص هذا الكتاب، إنْ ترجمةً أو تلخيصا وتعليقا؛ وتجلّت هذه العناية في تحقيق هذه النصوص ونَشْرِها وترجمةِ عددٍ منها

إلى اللغات الأوروبية الحديثة؛ لقد ازدهرت جهودهم تلك بصورة خاصة في نهايات القرن التاسع عشر (70) واستمرّت إلى حدود السنوات العشرين من القرن السابق (71) وثاني هذه العوامل يتمثّل في الحركة الفكرية العربية الناشئة في الأوساط الجامعية العربية، بصورة خاصة، والدّاعية إلى البحث في الموروث الفكريّ والأدبيّ العربيّ الإسلاميّ وصِلاته بالحضارات البشرية بحثًا منهجيًا يتوق إلى إعادة امتلاكه أسس معرفية جديدة؛ وما دعا إليه طه حسين (1889 - 1973) وأسّس له وخاصة في كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» (72) المنشور في العقد الرابع من القرن السابق ليس أقلّ هذه الدعوات شأنًا وتعبيرًا عن شواغل تلك النخبة في ذلك العهد.

ولقد سبقت هذه الترجمات الثلاث محاولاتٌ قام بها مثقفون وجامعيون عرب كانت بمثابة الإرهاصات الأولى تجلّت في صور من العناية بهذا النص المؤسِّس وبالترجمات العربية القديمة له تعريفا بها وتقويما لها. ومن جملة هذه الإرهاصات يمكن أن نذكر المقال الذي أصدره محمد خلف الله (73) سنة (1946) والموسوم بـ«نقد لبعض التراجم والشروح العربية لكتاب أرسطو في صنعة الشعر (بويطيقا)» (74) الذي قارن فيه بين ما ورد في ترجمة متّى بن يونس وتلاخيص الفلاسفة العرب، من ناحية، وبين ما ورد من أفكار أرسطو، وقد أصبحت أكثر وضوحا بعد أن ظهرت ترجمات لكتابه هذا في اللغات الأوروبية المختلفة، من ناحية أخرى؛ وسعى فيه إلى إبراز مظاهر التباعد بين ما ورد في الترجمات العربية القديمة وبين النص الأصل، وكان ذلك النقد بمثابة إعلان عن مشروع ترجمة عربية حديثة ينوي إنجازها مستأنسًا بترجمات أوروبية؛ ولئن لم يحقِّق محمد خلف الله مشروعه هذا، فإنه عبَّر عن حاجات جديدة لدى جيله ؛ فلا نستغرب، من ثمة، أن يُقدِم آخرون على مثل هذا المشروع من معاصريه ولا نستغرب، كذلك، من أن تكون قد أنجزت ترجمةٌ أخرى أو أكثر لهذا الكتاب، في هذه الفترة بالذّات، وأن يتكلّم بعضُهم عن ترجمة عربية لفن الشعر أنجزت منذ 1945 (75).

4 – 2 – حسّ الريادة في الترجمات الثلاث الأولى وانعكاساته عليها :

وما يلفت الانتباه في هذه الترجمات الثلاث، وما يجمع بينها – إضافة إلى تجاهل بعضها لبعض – هو أنّها تلتقي في ظهور كلّ واحدة منها مظهرَ الترجمة الرائدة التي انطلقت من فراغ أو من شبه فراغ؛ وتلتقي كذلك في ظهور صاحب كلِ واحدة من هذه الترجمات مظهر المعنيّ وحدَه بـ«سدّ الفراغ»، فباستثناء الإشارة إلى معالجة العرب القدامى لكتاب أرسطو، ترجمة وتلخيصا، وإلحاح أغلبهم على قصور تلك المعالجات و«فسادها» (76)، فإنّ قارئ هذه الترجمات لا يعثر فيها على أية إشارة من لدُن المترجمين إلى جهود المثقّفين العرب المبذولة في العصر الحديث لمعالجة هذا الأثر (77)، فما بالك بالاستفادة من اجتهاداتهم في فهم الأثر أو في التفاعل مع ما اقترحوا من ترجمات عربية للمصطلحات التقنية الواردة فيه. فهل يمكن أن نتصوّر أنّ «فن الشعر» ومسائله كانت غائبة كلّ الغياب عن النخبة العربيّة قبل إنجاز هذه الترجمات الثلاث؟ هل يمكن أن يكون الأمر كذلك والحالُ أنّ مؤسّسات تعليميَّةً نشأت في الشام وفي مصر وفي تونس منذ بدايات القرن التاسع عشر دُرِّست فيها اللغات الأوروبية الحديثة (78) ودَرَسَ تلاميذ بعضِها فيها اللغتين اليونانية واللاتينية (79)؟

ما يمكن أن نجزم به هو أنّ أصحاب هذه الترجمات الثلاث لم يكونوا معنيّيـن بالبحث عن جهود سابقيهم من المحدثين في المجال الذي كان يعني ترجمة كتاب أرسطو؛ وما يمكن أن نجزم به، كذلك، هو أنّ معالجاتهم لم تَسْتَفِدْ بالقدر الكافي من تراكُم التجربة الحاصلة في اللغة العربية وثقافتها في عصرهم وقُبيْلَه؛ وكان من الممكن، لو انتبهوا إلى ذلك، أنْ تُجَوِّد مقارباتُهُم في ترجمة هذا الأثر وتُرَقِّقَها، لاسيّما وأنَّ الأمرَ يتعلّقُ بمعطيات ليس لها جذور في اللغة التي إليها

نقلوا؛ ذلك أن النخب العربية - في العصر الحديث - لم ينتظروا ترجمة كتاب أرسطو إلى العربية ليكتشفوا أهمّيته بالنسبة إلى المسرح والفنون الدرامية وليسعَوْا إلى فهمه ونقل أهم ما ورد فيه إلى لغتهم. لم يستفد المترجمون الثلاثة من تلك الجهود، وكان بإمكانهم ذلك لو طرحوا الأسئلة الواجب طرحُها وبحثوا عن إنجازات سابقيهم ونظروا فيها؛ فمن المثقّفين العرب المعنيّين بهذا الفن من عالج المسائل التي طرحها «فن الشعر» في إطار إسهامهم في استنبات المسرح في الثقافة العربية وذلك من خلال التعويل على مطالعاتهم للبحوث والدراسات المكتوبة في القرن التاسع عشر وقبله من طرف النقّاد ومؤرّخي الآداب والفنون الأوروبية والمنظّرين لها ومن خلال السعي إلى التفاعل مع ما ذهبوا إليه في خصوص هذا الفن وتنظيراته وما وصلوا إليه في خصوص التنظير الأرسطي وقضاياه. ومتابعاتُهم تلك وتفاعلُهم ذاك كانت وراء الإحساس بالحاجة إلى البحث عمّا يعادل، في اللغة العربية، المصطلحات الواردة في هذه البحوث والدراسات؛ فبحثوا في ذلك واقترحوا ما اقترحوا؛ ومنهم من وفّق إلى حدّ كبير في بناء جهاز مصطلحي عربي لا يخلو من مصداقية. ويمكن أن نعتبر نجيب حبيقة (1869 - 1906) التجسيد الأوضح لمثل هؤلاء المثقفين العرب.

4 - 2 - 1 - نجيب حبيقة أو ريادة قبل الريادة :

لقد كتب نجيب حبيقة نصًّا لافتًا للانتباه وسمه بـ«فنّ التمثيل» ونشره في مجلّة المشرق سنة 1899 (80)، لم يكتف فيه بتقويم تجارب الروّاد وتابعيهم في ممارسة هذا الفن وبإبراز نقائصها وآفاق تطويرها وإنّما عبّر عن حاجة التجربة المسرحية العربية، في تلك المرحلة، إلى مرجعية نظرية من شأنها أن توفّر للمعنيّين بهذا الفن من بين العرب دليلاً يستدلّون به ويقودهم في تعاملهم مع هذا الفن ويُساعدهم، بالأخصّ، على استيعاب القوانين والقواعد التي تتطلّبه الكتابة المسرحية والتي على أساسها يمكن، كذلك، تقويم الأعمال المسرحية فكتب: «. . . فحبّذا لو اعتنى كرام القوم بإنشاء عمدة تهتمّ بتأليف أو تعريب الروايات المفيدة وتمثيلها. وما أشرفها خدمةً في سبيل البلاد وأجلّها نفعًا للعباد» (81). والمقصود بـ «عُمدة» في هذا السياق هو المعنى الذي قصده ابن رشيق (تـ : 458 هـ) في عنوان كتابه المعروف (82)، أي مرجع يُعْتَمَد عليه ودليل يستدلّ به؛ ولم يكتف بهذه الدعوة وبتعليلها وإنّما بادَرَ إلى إنجاز ما دعا إليه وأعلن عن ذلك قائلا: «ولقد رغبتُ في سدّ الخلل ما أمكن فأقْدَمْتُ على هذه المهمّة الخطيرة. . . وشرعتُ في مقالة بهذا المعنى ضمّنتها ما توقّفْتُ إلى جمعه من شوارد أقوال الأئمّة وما فتحه الله عليّ وقسمتها إلى بابيْن أحدُهما في أصول الرواية من حيث تأليفها والثاني إدارة تمثيلها» (83).

وأمّا الأئمة الذين عليهم اعتمد نجيب حبيقة في مقاله هذا فَهُمْ، بالأساس، «النَقّادُ الألماني Schlegel شليغل، حسب تعبيره» (84) والمقصود هنا هو -لا شكَّ- صاحبُ كتاب «دروس في الأدب الدرامي» (85)؛ والأئمّة الآخرون هم الذين أحال عليهم شليغل في كتاباته وعليهم أحال نجيب حبيقة، كذلك، في مقاله هذا، شأن أرسطو وهوراس ودوبينياك وبوالو وراسين وكرناي وفونتنيل ولوبي دي فيقا وفولتير وبوسوي وغيرهم (86)...

وأمّا «الشوارد» التي بحث عنها نجيب حبيقة وسعى إلى جمعها فتعلّقت بما كتبه المنظّرون للفن المسرحي والمؤرّخون له حول الأُسُس التي تقوم عليها الكتابة المسرحية؛ ولقد حظِي أرسطو وفن الشعر وشروحُه والتأويلياتُ التي خُصّ بها بموقع أساسيّ في مقاله هذا؛ وعمل على عدم الاقتصار على استعراض ما ورد في هذه «الشوارد» وعلى بيان الجدل القائم حولها وفيها، وإنّما تعامل معها تعاملا تأليفيًا وصاغها صياغة تناغمت مع مسعاه المتمثّل في توفير تلك العمدة الغائبة عن الكتّاب والمسرحيين العرب في عصره. واتبع في ذلك تخطيطا ركّزه على بيان ما تقوم عليه البنيتان الداخلية والخارجية للنص التراجيدي والنصّ المسرحي عامة، وهو ما يوافق جزئيًا ما أطلق عليه نجيب حبيقة تعبيريْ

التنسيق الداخلي والتنسيق الخارجي (87)؛ لقد أقام مقاله على بابيْن كما أعلن عن ذلك في مقدّمة المقال؛ أطلق على الأوّل : «في تأليف الرواية التمثيلية» وفرّعه إلى ثلاثة «أبحاث» إضافة إلى التمهيد الذي أبرز فيه علوّ شأن هذا الفن وموقع التجربة العربية منه، من ناحية، وذكّر فيه، من ناحية أخرى، بـ «ماهية الرواية التمثيلية» ثم بـ: «منشأها» ثم بـ«غايتها»؛ وسم«البحث الأوّل» بـ«الإيجاد» وفيه تعرّض إلى «الموضوع» فـ«الأشخاص» ثم «الوحدات» وأطلق على الثاني عنوان: «التنسيق» وفيه تعرّض إلى «التنسيق الخارجي» و«التنسيق الداخلي» ووسم الثالث بـ: «التعبير» وتعرّض فيه إلى «صورة الخطاب» و«صفات الإنشاء» فتجلّت في ذلك درجة استيعابه العالية لجوهر ما ورد في كتاب فنّ الشعر ولأهمّ النظريّات المنبثقة عنه وتجلّت، كذلك، صرامة في المنهج ووضوح في الرؤية. ولقد عوّل نجيب حبيقة على جهاز مصطلحيّ أقامه في اللغة العربيّة - اشتقاقا ونحتا واستنباطًا - أوْفَى بما كان يتطلّبه عرضُه ذاك، في لغة جمعت إلى الأناقة والسلاسة قدْرًا كبيرًا من الدقّة.

4 - 2 - 2 - في الريادة وغياب التراكم

لقد أنجز نجيب حبيقة الباب الأوّل على هذا النحو، أمّا الباب الثاني الذي كان من المفترض أن يتناول فيه أمر العرض المسرحي ومقتضياته فلقد أرجأ الكلام فيه إلى وقت لاحق إلاّ أنّه لم يتمكّن من إنجازه قبل وفاته سنة 1906 (88).

ولعلّ أهمّ الأسباب التي كانت وراء مثل هذا التوفيق في استيعاب النظرية الأرسطية والقدرة على صياغتها في اللغة العربية إنّما هو الرصيد المعرفي الذي كان يتمتّع به وطبيعة تكوُّنه إضافة إلى نوّعية الدوافع التي دفعته إلى العناية بتلك المواضيع. لقد أنجز مقالـه هذا، لا من موقع العارف باللغتين العربية والفرنسية والمختصّ في فقههما (89) فحسب، وإنّما أنجز ما أنجز من موقع رجل المسرح المُمارِس لهذا الفن والمعنيّ بقضاياه النظرية والعملية المباشرة، بشكل خاص، فإليه تنسب خمس عشرة مسرحية (90) وإليه ينسب كذلك عدد لا يستهان به من الأعمال النقدية.

وفي المصطلحات التي نَحَتَ في اللغة العربية عددٌ غيرُ قليل كان يمكن أن يُتَبَنّى أو يُستأنس به عند ترجمة النص الأرسطيّ، (91) وفي كلّ الأحوال ما كان لمن يُقدم على نقل كتاب أرسطو أن يَتَجاهلَ أمرَ هذا المقال والاجتهادات الشبيهة به.

إنّ حسّ «الريادة» الذي التقى حوله المترجمون الثلاثة، على اختلاف مقارباتهم، قد حجَب عليهم -ولم يَشُذّ عنهم في هذا الأمر صاحبُ الترجمة الرابعة- المحاولاتِ السابقة لترجماتهم وألغى مرحلة هامّةً كان من الضروري أن تسبق اجتهاداتهم في ترجمة المفاهيم الأرسطية؛ وتتمثّل هذه المرحلة في البحث في الحاصل لدى سابقيهم والتفاعل النقدي معه؛ وغياب هذه المرحلة حَرَمهم واللغةَ العربية من تحقيق صور من التراكم لا بدّ منها لإقامة منظومة مصطلحية تسمح باستيعاب النظرية الأرسطية وتوفّر أدوات للقراءة والتأويل لا بُدَّ منها.

4 - 3 - في انتشار الترجمات وإشعاعها وفي أسباب ذلك :

لم تَلْقَ الترجمات الثلاث نفس القدر من الانتشار والاشعاع وذلك لأسباب ترتبط بطبيعة تلك الترجمات وبالظروف التي حفّت بكل واحدة منها؛ والترجمة التي حظيت من بين الترجمات الثلاث بالانتشار والاعتماد، دون منازع، هي ترجمةُ عبد الرحمان بدوي والسرُّ في ذلك يعود إلى القيمة العلمية التي كان يحظى بها الأستاذ المترجِم وإلى المصداقية التي يتمتع بها بين المثقفين، من ناحية، وإلى طبيعة المعالجة التي خصَّ بها النصَّ الأرسطيَّ وقيمة ما أورده فيها من معلومات مقارنة بمحاولة إحسان عباس، من ناحية ثانية، وحضور ترجمته، وحدَها، بين أيدي القراء العرب، من ناحية ثالثة؛ فلقد وقفنا على حدود الترجمة التقريبية

التي أنجزها إحسان عباس وخفّفها مقارنة بترجمة بدوي لكتاب فن الشعر؛ أمّا الترجمة التي أنجز شكري محمد عياد فلقد كان صدورها للناس متأخرا مقارنةً بترجمة عبد الرحمان بدوي والحال أنهما أنجزتا في الفترة نفسها. لقد نُشرت سنة 1967 أي 15 سنة بعد انتهائه من تحريرها ومناقشتها (92) شأنها في ذلك شأن أغلب الأطروحات الجامعية في البلدان العربية. واستمرّت هذه الترجمة، حتى بعد نشر البحث، نادرةَ التداول قليلةَ الشهرة بحكم سماتها تلك ونتيجةً للسياق الذي اندرجت فيه، فلم يكن نقلُ النص الأرسطي مقصودا لذاته، وإنما كان عنصرا من جملة العناصر التي أقام عليها شكري عياد بحثه الجامعي. وبقيت ترجمة عبد الرحمان بدوي واقعةً موقع المرجع الأوحد الذي لا مَحيدَ عنه بالنسبة لمن يريد أن يطلعَ على كتاب أرسطو ويعتمده من مستعملي اللغة العربية.

أمّا ترجمة إبراهيم حمادة فبدت ساعية إلى إحداث تغيير في الواقع الذي كان يعرفه "فن الشعر" في اللغة العربية ويستجيب لحاجيات جديدة وانتظارات أخرى لدى القارئ العربي؛ فلقد مرّتْ أربعة عقود على الترجمات الثلاث الأولى دون أن يُعاد النظر فيها من قِبَل أصحابها (93) ولا من قِبَل غيرهم، والحال أن الدراسات المتعلّقة بالكتاب ما انفكّت تتطوّر في أوروبا وأمريكا تطوُّرًا متّصلا وترجمات هذا النص ما انفكّت تتواتر في مختلف لغاتها تواترًا مستمرّا؛ وما انفكّت، كذلك، صلةُ الثقافة العربية بالمسرح وفنون العرض تتطوّر هي الأخرى أيّما تطور قياسًا بما كان عليه الأمر في السنوات الأربعين وبدايات السنوات الخمسين وذلك على صعيد الممارسة العملية لهذا الفن وعلى مستوى البحث فيه وفي جوهره وما يقوم عليه. فلقد صدرت دراساتٌ هامة في اللغة العربية قضايا في المسرح وفي ممارسته، وقُدِّم جهدٌ كبير في ترجمة النصوص المسرحية ونصوص المسرح اليوناني بشكل خاص (94) كما نُقلت إلى العربية أمّهاتُ الكتب في مجالات النظريات المسرحية والأدبية والنقدية وأصبح تفاعُل عدد هام من العرب مع مسارات المسرح في العالم أيسرَ وإنصاتُهم إلى ما يخترقه من تيارات وما تقوم فيه من أزمات وما ينادى إليه من توجهات أدَقَّ وأثبتَ؛ ولقد نشأت مؤسّسات عربية جامعية وغير جامعية تعنى بالمسرح وقضاياه؛ وتخرّج، بالأخصّ، مسرحيون عرب من الجامعات الأوروبيّة والأمريكية والمحلية، ونشأ المسرحيّ العربي المتخصّص في هذا الفن ممارسةً وتكوينا.

ولعلَّ السمة المميّزة لإبراهيم حمادة عن سابقيه هي أنه معنيٌّ بهذا الكتاب من موقع التخصّص الدقيق خلافًا للثلاثة الأوائل الذين عُنوا بالكتاب من موقع الناقد أو الباحث المحقق شأن إحسان عباس وشكري محمد عياد أو من موقع المؤرخ للفلسفة والأفكار والباحث في العلاقات القائمة بينها وبين الثقافة العربية الإسلامية شأن عبد الرحمان بدوي. ولعل طبيعة هذه العلاقة هي التي تفسّر عدمَ عودة أيِّ واحدٍ من هؤلاء الثلاثة إلى المسرح وقضاياه بعد إصدار ترجمته ولعلّ ذلك ما يفسّر، كذلك، غياب العناية الجدّيّة بمصير تلك الترجمة ولا بآفاقها. أمّا إبراهيم حمادة فإنَّ المتتبع لأعماله يقف على عناية حقيقية بالمسرح وبقضاياه بإشكالات استنباته في اللغة والثقافة العربيّتين، فلقد أصدر إبراهيم حمادة، سنة 1983، معجما مختصّا في المسرح (95) حاول أن يوفر فيه جهازا مصطلحيا يتعلّق بالممارسة العملية والتقنية للمسرح. وأعلن في مقدّمته عن الجمهور الذي كان يستهدف والمنهج الذي كان يعتمد؛ فتجلّى في توجُّهِه هذا تطلّعٌ إلى الإسهام في جهد تثقيفيّ لا يقتصر على المختصّين وإنما "... يستوعب - إلى جانب هؤلاء - أولئك المتّصلين بالثقافة الدرامسرحية عن طريق القراءة، أو المشاهدة أو ممارسة الهواية..." (96) وهو ما يعني الميلَ عن «الشمولية في المعالجة» والاقتصار على "...معالجة المصطلحات الدرامية والمسرحية فحسب...و[تقديم] تعريف مركّز جدّا لها" ؛ وبدت تطلّعاتُه هذه متناغمة مع ما أعلن عنه في المقدّمة التي صدّر بها ترجمته لكتاب أرسطو والمتمثّلة

في: تبسيط العبارة الأرسطية في لغة عربية مفهومة، دون التقيّد الحرفي بتركيبات النص الأصلي... وتفسير الأصول الدرامية التي تعرّض لها أرسطو..." (97).

ويبدو، من خلال متن الكتاب وطريقة إخراجه، أنّه وفّر للمنحى البيداغوجي العملي الذي أعلن عنه أهمّ ما يتطلّبه. لقد غابت، في ترجمته، الإحالاتُ على النصّ اليونانيّ ومعه ترقيم عمانويل بيكير الذي لم يرَ داعيا إليه فأضحت الإحالة مقتصرة على ذكر الفصل وأرقام الصفحات باعتبار طبعات ترجمته، وغابت الكتابة بالحروف اليونانيّة ونابت عنها الكتابة بالحروف اللاتينيّة وتواترت الألفاظ والمصطلحات الإنجليزية؛ واختار طريقة في رسم متن النصّ المترجَم قامت على تقسيم فصول الكتاب إلى فقرات قصيرة، غالبَ الأحيان، وقصيرة جدّا، أحيانا كثيرة، أطلق عليها عناوين تلخّص فحواها؛ ولم يتردّد، أحيانا، في العودة إلى السطر وَوَضْع أعداد ترتيبية كلّما كان الأمرُ يتعلّق بتعداد عناصر أو بتصنيف مظاهر، وَذَيَّل كل فصل من فصول الكتاب بهوامش بعضها كان طويلا أحيانا لم يقتصر فيها على التعريف بأسماء الأعلام والأماكن وإنّما اعتنى فيها، كذلك، بالتعريف ببعض المفاهيم والمصطلحات والتعليق عليها.

والمنحى الساعي إلى جعل هذا الكتاب في متناول أوسع شريحة من القرّاء منحى قائمٌ في الترجمات الأوروبية والترجمات الفرنسية منها على الأخص؛ وَلقد تنزّل هذا المنحى عندهم في إطار سعي واع إلى مساعدة القارئ كي يُصْبِح قادرا على أن يقْرأ وَحده هذا الكتاب قراءة حية ومعطاءة (98) دون أن يحيد عن جوهره. هذا ما دعا إليه كل من «روزلين دو بون روك» و «جان لالو» عندما أعلنا في مقدمة ترجمتهما السابق ذكرها عن ضرورة الاستغناء عن الترجمات التقليدية لكتاب فن الشعر لأنها تقادمت ولم تعد قادرةً على إرشاد القارئ حتى يستوعب فحوى هذا الكتاب، هذا إنْ لم تنزلق به إلى الخطأ وسوء الفهم (99). لكنّ هذا المنزع ربطه صاحِبَاه بضرورة تقويم الترجمات السابقة والوقوف على نقائصها، وهو ما استوجب منهما جُهدًا فكريّا كبيرا وعملاً لسانيا دؤوبا لاستبدال عددٍ من المصطلحات التي كانت راسخةً في «الترجماتِ التقليديةِ» - والعبارةُ عبارتُهُما - بمصطلحات أخرى أبسطَ وأقربَ إلى لغة الناس، ولم تكن جهودهما في ذلك وجهود من سيلحق بهما من المترجمين الفرنسيين شأن «منيان» و«لامبين» بمعزل عن الدراسات الأرسطية وعن تطوّر أدوات البحث في آثار أرسطو عامة وفي كتاب فن الشعر بشكل خاص فلم تنفكّ مفاهيم مثل ميميزيس mimèsis وكاترسيس catharsis وميتوس muthos موضوعًا للبحث والتدقيق لدى المعنيّين بالدراسات الفلسفية والجمالية من بين الباحثين الأوروبيين ولعلّ أو ضح تجلّ لذلك نقف عليه في الفصل الذي عقده بول ريكور (100) لمصطلحي ميتوس والميميزيس باعتبارهما زوجًا متلازمًا من المفاهيم، ويقف القارئ في هذا المقال على تفاعل حي بين الفيلسوف والمترجميْن المذكورين، دي بون روك ولالو، وبينه وبين الأسس التي أقام عليها المترجمان المنحى الذي اختارا في ترجمتهما للمصطلحين وصلة ذلك كلّه بجهود الباحثين والمترجمين السابقين والمعاصرين؛ يقف القارئ لهذا الفصل على أنّ ما سعى إليه المترجمان ليس مجرّد تبسيط واختزال بقدر ما هو تفاعل مع منجزات فكرية واندراج ضمن رهانات جدّية ليست وليدة اللحظة.

فهل قام إبراهيم حمادة بجهد شبيه بجهد هؤلاء المترجمين؟ هل قام بتحليل نقدي للترجمات العربية الحديثة التي سبقته وهل نزّل ما ذهب إليه في ترجمته منزلته منها؟ وهل أنصت إلى ما وصلت إليه البحوث الأرسطية والجمالية واستفاد ممّا تمخّض عن قراءاتهم لهذا الأثر المؤسِّس ؟

لقد اختار إبراهيم حمادة أن يرفق ترجمته لكتاب أرسطو، في طبعتها الثانية، بترجمة إنجليزية أنْجزَها بايبوتر في بداية القرن العشرين باعتبارها "أوثق ترجمة إنجليزية" فبدت - من حيث موقعها فيه - بمثابة المرجع

الأساس والنموذج الأرقى بالنسبة إليه، في أدنى تقدير، هذا إن لم تكن الأصل الذي عنه نقل؛ اختار إبراهيم حمادة هذه الترجمة بَدَلاً عن ترجمات إنكليزية أخرى أحدَث، وأمتَن صلةً بتطوّر الدراسات الأرسطية الحديثة وقد أثبت عناوين بعض منها في قائمة المراجع التي ذيّل بها ترجمته (101)، وأشار إلى بعضها الآخر في المقدّمة التي صدّرها بها أو في الهوامش المرافقة لترجمته. إنّ في اختياره هذا بعضًا من مفارقة زمنية تُثير أكثر من سؤال، وفيها كذلك صُورٌ من الانشغال عن ربط جهوده في إنجاز هذه الترجمة بتطوّر الدراسات الأرسطية؛ وفيه، كذلك، انصراف عن التفاعل مع ما حصل من تطوّر في طبيعة التلقي التي ما انفكّ هذا الأثر يحظى بها فتؤثّر كلّ التأثير في قراءته.

لقد كان اعتماد القارئ العربي في التعامل مع فن الشعر لأرسطو مقتصرًا أو يكاد على ترجمة عبد الرحمان بدوي وحده، وذلك إلى حدود العقد التاسع من القرن الماضي، ولذلك تواترت الإحالات في البحوث والدراسات المكتوبة باللغة العربية على ترجمته وترسّخت في اللغة العربية، بحكم ذلك التواتر، بعضُ المصطلحات التي اختار عبد الرحمان بدوي أن يعتمد في ترجمته؛ وحلّت ترجمة إبراهيم حمادة بعد ثلاثة عقود عن ظهور الترجمات الثلاث الأولى وعن ظهور ترجمة عبد الرحمان بدوي بشكل خاص، وبدأت تحظى هذه الترجمة بنصيب من الذكر في النصوص العربية الحديثة وبالإحالة عليها، تفاعُلا مع ما أعلن فيها من خيارات ومع ما حفّت بها من ظروف. فطبيعي أن نُركِّز على هاتين الترجمتين عند النظر في أمر المصطلح؛ ولكنّ ذلك لا يعني تجاهل الترجمتين الأخريين. إننا سنعود إليهما مقارنةً مع ما ورد في مختلف الترجمات العربية وقياسا عليها، كلّما تتطلّب الأمر ذلك؛ ففي ذلك من الإضاءات ما يسمح بفهم سماتها وتفسير توجّهاتها كلّها.

5 – في مسألة المصطلح :

ولعل أهم مسألة تُوَاجهُ المترجمَ عامة ومترجم مثل هذه الآثار بشكل خاص إنما هي مسألة المصطلح، وذلك لأنّ مدارَ مثل هذه الآثار هو البحث في جوهر الأمور وصياغة نتائج ذلك البحث صياغة تسمح للمتلقّي بالوقوف على البُنى التي تنتظم حسَبها مكونات موضوع البحث وعلى أساس ذلك تتحقّق للمتقبّل المعرفة ويتوفّر ما يسمح بالجدل حولها وفيها؛ ولا يمكن أن يتمّ ذلك دون صرامة في الحدّ ودقة في التعريف. وهذا الأمر يتطلّب من الناقل أن لا يذهل عن رقائق المعاني ودقيق الدلالات وعن المقاصد الجوهرية من النص المنقول ومن الظروف الحافة به، من ناحية، وأن يكون قادرًا على الإبلاغ والتواصل، لأنّ مِنْ شَأن أدنى تقصير في ذلك أن يمنع تحقّق الغرض.

أمّا إذا كانت اللغة المنقول إليها خالية أو تكاد من رصيد معجمي موروث يرتبط بمجال النصّ المنقول، وهي حال اللغة العربية في خصوص صِلَتِها بالمسرح ومُتَعلّقاته، فإنّ مقتضيات الترجمة تتجاوز مداها ذاك إلى فعل في معجم اللغة نفسه، لا استحضارا لما فيه من ألفاظ واستئناسا بالتعابير القائمة في كلام المتكلّمين بهذه اللغة، فحسب، وإنما يتطلّب الأمرُ ابتداعًا لألفاظ وشحنًا لأخرى بدلالات جديدة؛ كلّ ذلك مع سعي إلى تحقيق أعلى درجة من الإبلاغ الذي لا يكون دونَ ضمان التلقّي الأنسب. ولا يتحقّق هذا التلقي ما لم تُدْرَج تلك الألفاظ المبتدعة في منظومة مصطلحيّة متماسكة لا تشكو تردُّدا ولا اضطرابا عند التوسّل بها، وإنما توفّر ما من شأنه أن يضمن استقرارًا في استعمال المصطلحات في سياقاتها المضبوطة.

بيّنةٌ هي، إذن، الصعوباتُ القائمةُ أمام المترجم العربي لنص أرسطو هذا. إنّها صعوباتٌ إضافية لا تُغْفيه من مواجهة العراقيل القائمة في نص أرسطو في ذاته والتي سبق أن بيّنّا بعضًا من صورها وعددًا من أسبابها. فكيف واجه المترجمون العربُ

المحدثون هذه الصعوبات؟ وكيف تعاملوا معها؟ وهل قامت في ترجماتهم منظومات مصطلحية متماسكة؟

من بين شروط ارتقاء لفظ من الألفاظ إلى درجة "المصطلح" أن يُصْبح قادرًا على أن يكون مدلوله عند مستعمله وعند المتقبّل دقيقًا وواحدًا (102)، وأن يكون كذلك مستقرًا فلا يستعمل الباثُّ صاحبُ الخطاب غيرَه من الألفاظ للتعبير عن المدلول ذاته. فمن شأن ذلك أن يحدث صُوَرًا من التقريبية وضروبا من الخلط وهو ما لا يُسْهِمُ في وضوح المعنى وفي بناء هذا الجهاز المصطلحيّ.

إن دراسة الجهاز المصطلحي في الترجمات العربية الحديثة لنص أرسطو دراسة مستفيضة وعرض نتائجها عرْضًا تفصيليًا يتطلّب حيِّزا لا يسعه المقال والمقام، ولذلك نقتصر في هذا البحث على عيّنات دالة. تتمثّل أهمُّ هذه العيّنات في التعريف الذي حدّ به أرسطو التراجيديا نبحث في المقاربات التي اعتمدها المترجمون العرب لنقله إلى اللغة العربية، من ناحية، وننظر، من ناحية أخرى، في امتدادات هذا التعريف في ما تمّ تفصيلُ القول فيه من مكوّنات المسرحية التراجيدية والعناصر التي تقوم عليها بناها فنرصد الاختيارات التي اعتمدها هؤلاء في ترجماتهم محاولين الوقوف على منطقها.

نعوّل في هذا الرصد وهذا التحليل على المقارنة بين الترجمات الأربع ونستحضر ترجمة متّى بن يونس، من ناحية، وأربع من بين أحدث الترجمات الفرنسية إضافة إلى ترجمتين إنكليزيّتيْن ورد ذكرهما في بعض من الترجمات العربية الحديثة، من ناحية ثانية.

وقبل ذلك، لننظر كيف نقل المترجمون الأربعة المصطلحات الجوهرية المتواترة في الكتاب، وأعني بذلك عنوان الكتاب ومِنْ ورائه "البويطيقا" المفهوم الجامع لما ورد فيه، من ناحية، والأسماء التي أطلقوا على أجناس التعبير الفنية عامة والتعابير المسرحية بصورة خاصة التي تواتر ذكرها فيه بحكم موقعها من شواغله؛ ثم ننظر في تصريفهم لما اختاروا من تلك المصطلحات في متن الكتاب، لاسيّما ما تعلّق منها بِمُكَوِّنات التراجيديا وبُناها.

5 – 1 – في ترجمة العنوان وأجناس التعبير الفنّي:

يكتسي عنوان كتاب أرسطو أهمّية خاصة وذلك لأنّه يقوم على مفهوم جوهري يختزل مجالات في البحث هامة ومتعدّدة، وسمته هذه طرحت أكثر من إشكال عند ترجمته إلى اللغة العربية قديما ومازالت تطرحها في العصر الحديث؛ لننظر في ما ذهب إليه أصحاب الترجمات الأربع:

المترجِم	العنوان الجامع (غلاف الكتاب) :	العنوان المخصوص
إحسان عباس	كتاب الشعر لأرسطوطاليس	–
عبد الرحمان بدوي	أرسطوطاليس «فن الشعر»	«في الشعر» لأرسطوطاليس، ترجمة عبد رحمان بدوي (103)
شكري محمد عياد	كتاب أرسطوطاليس في الشعر نقل أبي بشر متّى بن يونس	كتاب «صنعة الشعر» لأرسطو (ترجمة حديثة) (104)
إبراهيم حمادة	كتاب أرسطو فنّ الشعر	–

جدول (1) : عنوان الكتاب كما ورد في الترجمات الأربع

لقد اختلف المترجمون الأربعة في كيفيّة ترجمة العنوان، إذ نعثر على أربع طرق على عددهم؛ ونعثر على أكثر من ترجمة عند شكري عيّاد وعبد الرحمان بدوي صاحب أكثر الترجمات انتشارًا؛ ولئن كان يشفع لشكري عيّاد كونه أدرج عنوان ترجمة متّى في عنوان الغلاف كتاب أرسطو طاليس في الشعر باعتبارها موضوعَ بحثِه فكان العنوان الثاني «صنعة الشعر» الوارد على رأس الترجمة الحديثة التي أنجز هو بمثابة العنوان الذي اختار تعبيرا عن تأويل للمصطلح اليوناني بويطيقا وبحثًا في العربية عمّا يوافق هذا التأويل، إن كان هذا أمر شكري عيّاد فإنّنا لا نعثر عمّا يفسّر ميل بدوي إلى إثبات عنوانين اثنَيْن للكتاب «فنّ الشعر» و«في الشعر»، والفرق بين دلالاتهما غير خفيّ ولا يحلّ الجمع بينهما إشكال نقل دلالات المصطلح اليوناني إلى اللغة العربية.

ونكاد نقف على شبه ورطة لسانية عندما نقارن بين ما يتيحُهُ ربط ترجمة «البويطيقا» بمادة «ش ع ر» العربية وبين ما أتاحته صيغة هذا المفهوم في اللغات الأوروبية من تعبير عن مجالات في النقد الأدبيّ والفنّيّ وفي علم الأدب تتجاوز مجال «الشعر» في ذاته ليشمَل - بحكم دلالاته الكامنة - أجناسا أخرى من التعبير يبحث في بناها ويفي بما تقتضيه مثل هذه الأبحاث من مجالات، فلم يعد غريبا أن نعثر على مباحث يطلق عليها أصحابها هذا المصطلح مقترنًا بـ«النثر» (105)، مثلا، ذلك أنّ المصطلح اليوناني يدلّ في أصله وفي سياقات كثيرة من كتاب أرسطو عن معان تتجاوز ما يمكن أن يعبّر عنه جذر «شعر» العربي ومشتقّاته إذ هو يربط بين Poiètiké بويطيقا وtekhnè "تكني" التي تفيد معنى الفن والإبداع ومعنى الصنعة والتقنية في مختلف مجالاتها، ولفظة Poiètès «بويتيس» تفيد إلى جانب معنى الشاعر معنى الصانع والمبدع والحرفيّ (106). يشير المعجم الموسوعي لعلوم اللغة (107)، إلى أنّ لمصطلح بويطيقا، ثلاثة دلالات أساسية موروثة عن السنة الأدبية الأوروبية أولاها تعني كلَّ نظرية ينتظم حسبها الأدب، وتعني، ثانيتُها، مُجملَ ما يمكن أن يختاره مؤلِّف من المؤلّفين ممّا يتيحه الأدبُ ليقيم عليه آثاره سواء تعلّق الأمر بالأغراض المُعالَجة أو بطريقة التأليف أو بنوعية الأسلوب فيمكن أن نتكلّم عن بويطيقا هذا الأديب (108) أو ذاك، ويحيل المصطلح، ثالثًا، على مجموع السنن والقواعد العَمَلية القائمة في مدرسة أدبية ما والواجب احترامها في ما يُنجز من الآثار.

ولعلّ في اختيار شكري عيّاد "صنعة الشعر" عنوانًا لِترجمته الحديثة لكتب أرسطو ما يوحي بسعي إلى الإيفاء ببعض معاني البويطيقا والاقتداء، في الآن ذاته، ببعض أعمال القدامى والمحدثين (109)، لكنّه بقي مرتبطا، مع ذلك، بالشعر لا يكاد يتجاوزه.

أمّا عن ترجمة المصطلحات الدالة عن أجناس التعبير الفنيّ موضوع التحليل والمعالجة في الكتاب فلقد سار فيها المترجمون مسارين : مسار سُعِي فيه إلى انتقاء جذر عربي يُسْعى إلى شحنه بالمعنى الجديد، ومسار آخَرَ قام على إدماج المصطلح اليوناني كما هو وإخضاعه لمنطق الاشتقاق العربي: ولم يخرجوا في ذلك عمّا هو شائع بين المترجمين فكانت الترجمة على هذا النحو:

المصطلح	متّى	عباس	ع. بدوي	ش. عيّاد	إ. حمادة
تراغوديا tragôidia	المديح	المأساة	المأساة	التراجيديا	التراجيديا
كوموديا kômôidia	الهجاء	الملهاة	الملهاة	الكوميديا	الكوميديا
إيبوبيّا épopiia	إفى (110)	الملحمة	الملحمة	الملحمة	الملحمة
ديثورمبوس dithrambos	ديثرمبو الشعري	الديثيرامب	الديثيرمبوس	الشعر الديثورمبي	الديثيرامبيّات

جدول (2) : أجناس التعبير في الترجمات العربية

المصطلح	الترجمات الفرنسية	الترجمات الإنقليزية
تراغويديا tragôidia	Tragédie – Poème tragique	Tragedy
كوميديا kômôidia	Comédie	Comedy
إيبوبويّا épopiia	Epopée	Epic poetry
ديثورمبوس dithrambos	Dithyrambe	Dithyrambic poetry

جدول (3) : أجناس التعبير في الترجمات الفرنسية والإنكليزية

بيّن هو التطابق بين المصطلحات اليونانية وصيغها باللّغتين الفرنسية والإنكليزية وبيّن هو استقرار المصطلح في اللغتين وفي متون الترجمات الست التي عليها نحيل؛ وأقصى ما يمكن أن نعثر عليه من تنويعات هو اعتماد المصطلح اسما مستقلا أو وروده في صيغة صفة مشبّهة تلحق بالشعر فتحدّده وتلحقه بجنس التعبير المعنيّ.

أمّا عن الترجمات العربية فنقف فيها بالنسبة إلى متّى على انزياح بيّن عن مدلولات المصطلحات المتعلقة بأجناس التعبير، نجم هذا الانزياح، كما سبق أن بيّنّا، عن آليات المثاقفة التي تتجلّى في تعويله على مصفاة مرجعيّاته الثقافية في فهم المصطلح وصياغته فأطلق مصطلحي المديح والهجاء على التراجيديا والكوميديا مستوعبا لهذين الفنّيْن استيعابًا افتراضيًا، وذلك من خلال إدراجهما في إطار منظومة أدبية ونقدية يعرفها فغابت عنه إمكانية الاكتشاف والخروج عن المنظومة القائمة في مرجعياته إلى منظومة أخرى كان بالإمكان أن تُغني معجمه وتفتح له فيه منظومة مصطلحية جديدة، أمّا في خصوص الجنسيْن الآخريْن فإنّه نقلهما كما هو معبّر عنهما في اللغة اليونانية، ولكن بتقريبية لافتة في خصوص الايبوبيا فبالكاد التقط بعضًا من حروفها) إفي " فأثبتها حينًا في متن الترجمة وسكت عنها في حالات كثيرة (111)، وصاغ بشكل قريب من الأصل اسم الفن الرابع الديثرمبوس مع إضافة صفة "الشعري" التي لا يبدو أنّ هناك ما يدعو إليها فلا يوفّر النعت أيّة قيمة تمييزية لمدلول المصطلح (لا وجود لديثرمبوس نثري، مثلا، حتى يتمايز عن ديثرامبوس شعري)، وإنّما يبدو لنا أنّه أضاف ما أضاف لتأكيد اطمئنانه على استيعابه الافتراضي لما هو بصدد نقله إلى اللغة العربية: الكلام في الشعر والشعر الذي يعرف.

أمّا عن الترجمات الحديثة فنلحظ التوجّهين اللذين أشرنا إليهما في نقل المصطلحات فلقد التقى عباس وبدوي في شحن لفظي «مأساة» و«ملهاة» العربيّيْن بدلالات جديدة وسعيَا من خلال ذلك إلى الارتقاء باللفظين إلى مستوى المصطلح محاوليْن استيعاب مدلولات جنس من التعبير الفني من خلال الاقتصار على الرصيد القائم في المعجم العربيّ، ولو أمعنّا النظر لرأينا أنّهما لم يختلفا عن متّى بن يونس القنّائي اختلافًا جوهريًا رغم الفارق الشاسع في ما تحقّق لهما من معارف دقيقة بما يعنيه هذا المصطلح، والتقاؤهما معه يتجلّى في هذا الميل إلى الاستيعاب الافتراضي الذي قام عند متّى على أساس عدم المعرفة بمدلول المصطلح وقام عند بدوي وعباس على نظرة صفائيّة لا تخلو من شعور بالاكتفاء تَتَوَهَّمُ بأنَّ في معجم اللغة العربية ما يمكن أن يحوي كل المدلولات حتّى تلك التي لم يمارسها أصحاب هذه اللغة فيها؛ ومن شأن هذا التوجّه أن لا يسمح باستيفاء دلالات المصطلح وأن يحرم اللغة العربية من إغناء رصيدها المعجمي وفتحه على حقول دلالية جديدة؛ ذلك أنّ إدراج المصطلح في صورته الأصلية في اللغة العربية وإخضاعه لمقتضيات الاشتقاق العربي وقوانينه من شأنه كذلك أن يفتح لمستعملي هذه اللغة آفاقًا معرفية وتعبيرية جديدة. ومتتبّع متن ترجمة هذين المترجمين يقف على أنهما لم يَقْوَيَا على الاستعاضة عن ملفوظيْ «تراجيديا» و«كوميديا» ومشتقّاتهما في ما ترجماه أو في ما أثبتاها في

الهوامش والتعاليق (112) التي أرفقها للنص المنقول، وهو ما يعني عدم استقرار المصطلح عندهما وصورًا من الاضطراب تشوّش التواصل وتفتح الباب أما صور من التقريبية في التعبير والفهم لا تتوافق مع مساعي نقل نصّ مرجعي إلى اللغة العربية في حجم كتاب أرسطو هذا.

5 - 2 - في ترجمة التعريف بالتراجيديا وامتداداتها:

لقد أعلن أرسطو عن البرنامج الذي سيقوم عليه كتابه وعن المنهج الذي سيتّبعه فيه؛ لم يعرّف أرسطو التراجيديا إلا مع بداية الفصل السادس، وعمل في الفصول الخمسة الأولى على وضع الأسس الفكرية والمنهجية التي سيعوّل عليها في معالجة الموضوع الذي حدّد؛ بدأ الفيلسوف باعتبار التراجيديا فنًا من بين فنون التعبير؛ عمد إلى تحديد ما يجمع بين الفنون حتى تكون فنونا من خلال إطلاق مصادرة تقوم على اعتبارها كلّها «محاكاة»، وسعى إلى بيان الأسس التي تُمكّن من التمييز بينها ومن الوقوف على الخصوصيات التي تميّز كلّ واحد منها عن غيره منها.

ولإنجاز ذلك عمد إلى إقامة وشيجة على أساسها يمكن تصنيف الفنون وتنميطها، تقوم هذه الوشيجة على ثلاثة عناصر: تتمثل في تحديد المادة أو الوسيلة المعتمدة لإنجاز «المحاكاة»؛ في موضوع المحاكاة؛ في كيفية المحاكاة. وهي وشيجة لا تختلف في منطقها عن الوشائج المعتمدة في علوم الحياة عندما يتعلّق الأمر بتصنيف الكائنات الحية. لا يكاد يختلف منهجه في النظر إلى الفنون عن المنهج المعتمد في هذه العلوم. وفي تحديد ما يجمع بين الفنون وما يمايز بينها انطلق مما كان قائما من الفنون في الثقافة اليونانية وعوّل على مصطلحات ذات صلة بتلك الثقافة، وعلى أمثلة من المنجزات الفنية إليها أشار وعليها أحال كلّما أراد توضيح ملاحظة أو تدقيق رأي.

والمنطق القائم في نص هذا الكتاب يتطلب ممن يؤيد استيعابه السيطرة على الجهاز المصطلحي الأرسطي والقدرة بعد ذلك على نقله إلى اللغة المترجم إليها. وهو ما يؤكّد من جديد أهمية مسألة المصطلح.

إحساس عبّاس	عبد الرحمان بدوي	شكري محمد عياد	إبراهيم حمادة
المأساة، إذن، محاكاة لعمل هام، كامل ذي طول معيّن بلغة مشفوعة بأشياء ممتعة يرد كل شيء منها على انفراد في أجزاء العمل نفسه، وبأسلوب درامي لا قصصي وحوادثها تثير الشفقة والخوف لتحقق التطهير بإثارة هاتين العاطفتين... (113)	فالمأساة إذن هي محاكاة فعل نبيل تام. لها طول معلوم، بلغة مزوّدة بألوان من التزيين مختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتمّ بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية "وتثير الرحمة والخوف فتؤدّي إلى التطهير من هذه الانفعالات...	فالتراجيديا هي محاكاة فعل جليل، كامل له عظم ما، في كلام ممتع تتوزّع أجزاءَ القطعة عناصرُ التحسين فيه، محاكاة تمثّل الفاعلين ولا تعتمد على القصص، وتتضمّن الرحمة والخوف لتُحدث تطهيرًا لمثل هذه الانفعالات...	والتراجيديا - إذن - هي محاكاة لفعل جاد تام في ذاته، له طول معيّن، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفنّي. كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحيّة وتتمّ هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعالين...

جدول (5): تعريف التراجيديا في الترجمات العربية الحديثة.

يكاد يتفق المترجمون الأربعة على ترجمة ميميزيس بمحاكاة ولا يختلفون في ذلك مع ترجمة أبي بشر (114)، ويتجلّى الاختلاف بالأساس في ترجمة ما يتعلّق بكيفية المحاكاة لا لأنّ فهمه غير متحقّق لدى المترجمين وإنما لالتواء في التعبير وعدم دقّة ويتجلّى ذلك بصورة واضحة في ترجمة كلّ من بدوي وعياد اللذين غاب عنهما مصطلح السرد ومشتقاته فاستعمل الأوّل الحكاية بدلا عن الحكي واستعمل الثاني القصص بدلا عن القصّ

إذ يتعلق الأمر بكيفية الفعل لا بنتاجه. ولهذه التقريبية أثرها في المتن إذ هي واقعة فيه موقع المنطلق والمرجع ما دام الأمر يتعلّق بالتعريف والحدّ.

أمّا عن بقية المصطلحات فإن الذي حدد اختياراتهم إنما هو، في غالب الأحيان، ما استأنسوا به من ترجمات الأوروبيين، نختزل في الجداول الآتية أهمّ السمات التي وسمت تلك الاختيارات وانعكاساتها على مقاربات الترجمة، نعلّق في هذا المقال على بعض من عناصرها تعليقا مختزلا :

المفهوم باليونانية (115)	أبو بشر	ش عياد 1952	ع الرحمان بدوي 1952	إ. عباس1950	حمادة 1981
الميتوس Muthos	الخرافات	القصة	الخرافة أو الحكاية أو الأسطورة (116)	الموضوع أو العقدة	الحبكة
الايتوس Èthos	العادات	الأخلاق	الأخلاق	الشخصية	الشخصية
ليكسيس Lexis	المقولة	العبارة	المقولة	العبارة	اللغة
ديانويا Dianoia	الاعتقاد	الفكر	الفكر	الفكر	الفكر
أوبسيس Opsis	النظر	المنظر	المنظر المسرحي	المشهد	المرئيات المسرحية
ميلوس Mèlos	النغمة الصوت	الغناء	النشيد	النغم	الغناء

جدول (6) : عناصر التراجيديا الستة في الترجمات العربية

Aristote	J. Bywater	Butcher	Hardy	R.D.R etL.J.	Magnien	Lambin
Muthos	Plot	Plot	La fable	L'histoire	l'histoire	l'histoire
Èthos	Characters	characters	Caractères	Caractères	Caractères	Caractères
Lexis	Diction	Diction	L'élocution	L'expression	L'expression	L'expression
Dianoia	Thought	Thought	La pensée	La pensée	La pensée	La pensée
Opsis	Spectacle	Spectacle	Spectacle	Spectacle	Spectacle	Spectacle
Mèlos	Melody	Song	Le chant	Le chant	Le chant	Le chant

جدول (7) : عناصر التراجيديا الستة في الترجمات الفرنسية والإنجليزية

المفهوم باليونانية	J. Bywater	Butcher	إ. عباس 1950	حمادة 1981
الميتوس Muthos	Plot	Plot	الموضوع أو العقدة	الحبكة
الايتوس Èthos	Characters	Characters	الشخصية	الشخصية
ليكسيس Lexis	Diction	Diction	العبارة	اللغة
ديانويا Dianoia	Thought	Thought	الفكر	الفكر
أوبسيس Opsis	Spectacle	Spectacle	المشهد	المرئيات المسرحية
ميلوس Mèlos	Melody	Song	النغم	الغناء

جدول (8) : عناصر التراجيديا الستة بين ترجمتي عباس وحمادة والترجمتين الإنكليزيتين

المفهوم باليونانية	Hardy	أبو بشر متّى	ع الرحمان بدوي 1952
الميتوس Muthos	La fable	الخرافات	الخرافة أو الحكاية أو الأسطورة
الايتوس Èthos	Caractères	العادات	الأخلاق
ليكسيس Lexis	L'élocution	المقولة	المقولة
ديانويا Dianoia	La pensée	الاعتقاد	الفكر
أوبسيس Opsis	Spectacle	النظر	المنظر المسرحي
ميلوس Mèlos	Le chant	النغمة الصوت	النشيد

جدول (9) : عناصر التراجيديا الستة بين بدوي وهاردي

المصطلح اليوناني	متّى بن يونس	عبّاس	بدوي	عيّاد	حمادة
Prologos برولوغوس	تقدمة الخُطَب	الإهلالة	المدخل	المقـدّمة	"المقدّمة" البرولوج
Episodèa إبيزوديا	القينات الدخيلة (117)	الفصول القصصيّة	الدخيلة	القطعـة	"المشهد التمثيلي" الابسود
Exodos إكزودوس	مخرج الرقص	القفل	المخرج	الخروج	"المخرج" الاكسودوس
Parodos بارودوس	مجاز و عبور	الغنوة العاطلة	المجاز	العبور	"المدخل: البارودوس
Stasimon ستاسيمون	المُقام	العبرة	المقام	الوقفة	"المنشد:"الاستاسيمون

جدول (10) :أجزاء التراجيديا [الكمية] وترجماتها العربية

يتبين لنا من هذه الجداول استقرار المصطلح في الترجمات الفرنسية والإنكليزية على ما يفصل بين تواريخ إنجازها من عقود من السنين؛ وأن ما يقوم فيها من الاختلاف في ترجمة Muthos مثلا بين هاردي Hardy، من ناحية، و R. D-R, J. L (روزلين ديبون روك وجان لالو) ومانيان Magnien ولامبان Lambin من ناحية ثانية هو اختلاف مندرج في اختيار واع وقائم على مقاربة أوغل في تفسير أسسها R.D-R et J. L وسار على دربهما كل من مانيان ولمبان بعد تقليب للأمر (118) واستعملوا Histoire بدلاً عن fable السائدة في الترجمة الفرنسية لهذا الأثر إلى عهدهم والتزموا به منذ بداية النص إلى نهايته فهيّئ القارئ للأمر وتحقّق مسعاهم من ترك اللفظ القديم وتعويضه بالجديد، ونلمح الظاهرة نفسها عندما تعلّق الأمر بترجمة ميميزيس بـ représentation أي تمثيل الشيء أو تمثّله بدلا عن imitation التي تعني محاكاة وقد توسّع المترجمان في بيان الدواعي إلى ذلك وسار على هذا المنوال المترجمون الفرنسيّون اللاحقون؛ ومن اختار الإبقاء على المصطلح الأوّل فإنه علّق على المصطلح الجديد واختار الإبقاء على القديم ليس اعتراضًا على المقاربة التي اقترحها كل من لالو وديبون-روك وإنّما حرصا منه على إبقاء روابط الصلة مع التراث النقدي والفلسفي المتعلّق بالإرث الأرسطي، وخوفًا من ضياع بعض مما حصل في اجتهادات السابقين حول هذا المفهوم وامتداداته (119)، ما كان لـ «مانيان» أن يتجاهل ما اقترحه لالو وديبون-روك حتى وإن لم يَسِرْ على منوالهما فتأكّدت صلةُ الجدلِ بين المترجمين في اللغة الواحدة وبدت تلك العلاقةُ بديهيَّةً وضروريَّةً في آن، لأن في ذلك ما يضمن التراكم المحقّق وحده التقدّمَ في مختلف مجالات المعارف والعلوم.

أما إذا نظرت في الجدول الذي يعني الترجمات العربية فإنك تجد اتفاقا أو شبه اتفاق في ترجمة المصطلحات التجريدية أي التي لا ترتبط بالضرورة بالمسرح بإعتباره عرضا وفرجة، شأن Dianoia الذي ترجموه كلهم بـ«الفكر». أما بقية المصطلحات فقد كان لكل واحد اجتهاده؛ حددت هذا الاجتهادَ علاقتُه باللغتين المنقول منها وإليها، من ناحية، وعلاقته باللغة الوسيطة التي استأنس بها، من ناحية ثانية، هذا بيِّنٌ، مثلا ،في ترجمة Èthos فبينما رأى كل من إ. عباس وحمادة أن يترجماه بـ «الشخصية»، ذهب بدوي وعيّاد إلى استعمال لفظ الأخلاق فاستأنس الأولان بالترجمة الانكليزية Characters التي تفيد في ما تفيد معنى «الشخصية» الروائية والمسرحية والسينمائية أي ذات متخيلة تتّسم بسمات خلقيّة وخُلقية وذات مرجعية (120)، في حين مال الآخران إلى الترجمة الفرنسية Caractères المفردة للمعاني المتعلّقة بالخصائص الأخلاقية والسلوكية والنفسية ومعلوم أن الفرنسية أفردت لمفهوم «الشخصية» الروائية والمسرحية وغيرها مما ينتمي إلى عالم التخييل مصطلحا مخصوصا هو personnage ونلاحظ الأمر ذاته عند ترجمة Mèlos فبينما اعتمد إحسان عباس «النغم» اختار شكري عياد وإبراهيم حمادة «الغناء» فترجم الأول والثالث

مستأنسين بترجمة J. Bywater وترجم الثاني مستأنسا بترجمة Butcher ولكن مختارا دلالة أخرى للفظ الإنكليزي، والأمر جليّ، كذلك، بالنسبة إلى Muthos التي نلمس في ترجمتها مفهوم Plot الإنكليزية عند كل من إ. عباس و حمادة اللذين اعتمدا مفهومي الحبكة و العقدة الأقرب إلى دلالات Plot الإنكليزي (انظر الجدول8) أما بدوي فإنه وجد صعوبة في الحسم في اختيار المصطلح المعادل للميثوس ولعل لفظ fable الفرنسي (انظر الجدول9) بدَا له متعدد المعاني والدلالات ولذلك تأرجح بين عدد من المصطلحات يستعمل الواحد منها بصورة مفردة أو مزاوجا له بآخر باعتباره مرادفا بل اعتمد بدوي، أحيانا كثيرة، ثلاثة مترادفات وأكثر في الجملة الواحدة. ولا تكاد تجد منطقا يفسر إيراد هذا المصطلح أو ذاك مفردا (121) ولا منطقا لتكوين هذه الثنائية المصطلحية (122) أو تلك في هذا السياق أو ذاك. والمصطلحات التي اعتمد هي: «الحكاية والخرافة والأسطورة والمثل» ويبدأ تردد عبد الرحمان بدوي منذ الجملة الأولى التي ترجم من الكتاب فيختار «حكاية» لترجمة Muthos ولكنه يحيل إلى هامش -وهو ثالث الهوامش - فيكتب: «الحكاية أو الأسطورة أو المثل (كما تترجم أحيانا في الكتب العربية القديمة)" (123) فيبدأ الاضطراب المصطلحي منذ بداية النص ويستمر في تنويعات مختلفة. وقد يصل الخلط إلى حد استعمال أحد المصطلحات التي ترجم بها الميثوس في سياق مختلف تمام الاختلاف عن السياق الذي أفرده له فيستعمل "الحكاية" لترجمة معنى السرد في الفصل الخامس في سياق عقده أرسطو للمقارنة بين التراجيديا والملحمة فيترجم ذلك على هذا المنوال: "والملحمة قد سايرت المأساة، بوصفها محاكاة، بواسطة الوزن، للأفاضل من الناس، ولكنها تختلف عنها في كونها تستخدم وزنا واحدا و في كونها حكاية..." ويعيد الكرة من جديد في فقرة من الفقرات الأساسية في فن الشعر والمتعلقة بتعريف التراجيديا فيكتب كما سبق أن رأينا في الجدول(4): ... وهذه المحاكاة تتمّ بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية ... " (124).

ونلمح الأمر ذاته عندما اختار أن يترجم البارودوس بـ«المجاز» متبعا في ذلك متّى ومرتكزا على التسمية اليونانية للمكان الذي يدخل منه الممثلون وهو عبارة عن مجاز بالمفهوم العمْراني واقع بين المدرّجات والركح، لكنّ شاغل الوضوح كان يفرض عليه أن يبحث عن لفظ آخر يخصص للمصطلح ويجنّب القارئ الخلط، خاصة وأن عبد الرحمان بدوي يستعمل لفظ المجاز في دلالاته البلاغية في مواقع مختلفة من الكتاب لاسيّما في الفصلين 21 و 22 (125).

ليس ما عرضنا هنا إلا عينة محدودة ممّا توصّلنا إليه في رصدنا للمنطق الذي قامت عليه الترجمات العربية الحديثة لهذا الأثر المؤسِّس سقناها لبيان طبيعة الصعوبات والعراقيل التي وقفت أمام جهودهم والتي لا تقلّ خطورة عمّا اعترض العرب القدامى منها مع الأخذ بعين الاعتبار لاختلاف العصر وفارق ما أتيح من معارف لم تكن ممكنة للسابقين. والتقاء الترجمات الأربع في الإحالة الضمنية أو الصريحة على الترجمات الأوروبية الحديثة يؤكّد استئناسهم بها وهو أمر طبيعي؛ ولكننا نقدّر أنّهم لم يتوصّلوا بالشكل الكافي إلى تنزيل ترجماتهم العربية في إطار البحوث في الإشكالات النظرية التي شقّت أهمّ هذه الترجمات والتي ما انفكّ النصّ الأرسطي موضوعا لها؛ وترجمة حمادة تمثّل صورة من اليقظة العربية لقضايا هذا الكتاب يجب أن تتبع بأكثر من ترجمة عربية أخرى تتفاعل مع ما أنجز في اللغة العربية وتقيم جدلا مع المنجزات المتعلّقة بالنص الأرسطي وامتداداته، نرجو أن نسهم في إنجاز واحدة من هذه الترجمات.

المصادر والمراجع، لا نذكر منها إلا التي أحلنا عليها مباشرة :
- كتاب الشعر لأرسطو طاليس، د إحسان عباس، دار الفكر العربي القاهرة (د.ت) [1950]
- أرسطو طاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد،(ترجمه عن اليونانيّة وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمان بدوي)، دار الثقافة بيروت، 1953 ،ط 2، 1973
- كتاب أرسطو طاليس في الشعر نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي حققه مع ترجمة حديثة لتأثيره في البلاغة العربية د. شكري محمد عيّاد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة 1967،[كتب سنة 1952]
- أرسطو، فن الشعر ملحق به أوثق ترجمة إنجليزيّة للعلامه إنجرام باي ووتر، تقديم د.إبراهيم حمادة [وترجمته]، سلسلة مكتبة المسرح عن مركز الشارقة للإبداع الفكري (د.ت) [1999؟]؛ وسبق أن صدر عن مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، 1983 [دون نص الترجمة الانجليزية المنسوبة إلى إنغرام باي ووتر]
- حبيقة، نجيب، فن التمثيل، المشرق، 1899، نشر النص في ستّ (6) حلقات، ص: (20-23)؛ (71-74)؛ (156-160) ؛ (250 - 257) ؛ (341 - 345) ؛ (501 -507) .
- الخطيب، محمد كامل (تحرير و تقديم)، نظرية المسرح العربي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1994 .
- فيليب دي طرازي: تاريخ الصحافة العربية - المطبعة الأدبية، بيروت 1913 ؛
- القاضي وداد (بإشراف وتنسيق) «محراب المعرفة» دراسات مهداة إلى إحسان عباس، دار صادر - دار المغرب الإسلامي، بيروت 1997
- لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين، دار المشرق، بيروت 1991 .
- المديوني، محمد، الحدث المسرحي عند العرب، درس مرقون ألقيناه في المعهد العالي للتكوين المستمر بتونس (1994).
- Aristotle's Theory of poetry and Fine Art, with a Critical Text and Translation of Poetics Butcher by S. Henry,,4th ed., London 1920 [1st ed. 1889].
- ARISTOTLE (translated by Ingram Bywater), De Poetica .
- ARISTOTE, (texte établi et traduit par J.HARDY) Poétique, les belles lettres, Paris 1ére éd 1932 . (10ème édition 1990)
- ARISTOTE, La Poétique (texte grec avec une traduction et une notes de lecture de Dupont-Roc Roselyne et Lallot Jean), préface de Tzevetan Todorov édit. du Seuil, Paris 1980.
- ARISTOTE,) introduction, traduction et annotation de Michel Magnien(, Poétique, Paris, LGF (Le livre de poche classique, LP 7), 1990.
- ARISTOTE, (introduction, traduction nouvelle, notes, étude de Gérard Lambin), Poétique, L'harmattan, Paris 2008
- Oswald, Ducrot et Tzvetan, Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Editions du Seuil, 1972.
- Ricœur Paul, La mise en intrigue, une lecture de la Poétique d'Aristote, in Temps et Récit , Paris (seuil) 1983.
- The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance, Edited by Dennis Kennedy, Oxford University Press, 2003.
- Umberto Eco, De la littérature, Grasset, Paris 2002.

الهوامش والإحالات

1) الكتب كثيرة يمكن أن نذكر منها :

Horace, Epitre aux Pisos (13 A.J) ; Jules Sésar Scaliger, Poetics Libri (1561) ; Lodovico Castelvetro, La poetica di Aristotele vulgarizzata]La Poétique d'Aristote vulgarisée et exposée[(1570) ; D'aubignac, La Pratique de théâtre (1657) ; Boileau, Art poétique (1674) ; Voltaire, Discours sur la tragédie (1730) ; Schlegel, cours de littérature dramatique (1814).

2) نعود في هذا البحث إلى أربع ترجمات فرنسية حديثة وإلى ترجمتين إنكليزيتين؛ ويمكن العودة بالنسبة إلى بقية الترجمات المنجزة في اللغة الفرنسية إلى الجذاذات البيليوغرافية في رصيد المكتبة الوطنية الفرنسية في مدخل: Aristote, Poétique. وكذلك إلى المكتبات الوطنية للبلدان الأوروبية لا سيّما منها الايطالية والانكليزية والألمانية.

3) يمكن أن نذكر، على سبيل المثال لا الحصر:

Cooper, Lane,and Gudman Alfred, A Bibliography of The Poetics of Aristotle, Cornell Studies in English XI, New Haven, Yale university Press, 1928.

4) انظر مقدّمة روزلين دي بون روك وجان لالو، ص : 5.

5) انظر مقال «بويطيقا» في المعجم الموسوعي في علوم اللغة (الصادر بالغة الفرنسية):

Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Editions du Seuil, 1972, p : 106-112.

6) Umberto Eco, De la littérature, Grasset, Paris 2002,p : 321.

7) انظر مقدّمة روزلين دي بون روك وجان لالو

8) انظر الفقرة الثانية من الفصل الأوّل 47 – أ – 13 . وانظر كذلك الفصل الثالث ص: 48 أ 25–28 وانظر بالأخص بداية الفصل السادس الذي وعد فيه بالعودة إلى الكلام عنها في الكتاب.

9) انظر بالنسبة إلى الفصل الخامس 1749 أ 32 – 36 و1749 ب 21 بالنسبة إلى الفصل السادس.

10) هذا ما قام به كل من برنايس 1880 وكوبر 1924، انظر روزلين ديبون روك وجان لالو، سبق ذكره ص: 16– 17.

11) شأن كتاب البلاغة أو كتاب السياسة أو كتاب أخلاق نيقوماخوس.

12) لقد عمد برشت، مثلا، إلى بيان المسرح البديل الذي بشّر به إلى الكلام عن مسرح أرسطي (نسبة لأرسطو وكتابه) ومسرح لا أرسطي و هو المسرح الذي يريد. وهو ما يؤكّد أن كتاب أرسطو هو المرجع الذي عليه يحال وأنه المنطلق الذي عليه يعوّل وعلى أساسه تحدد المسائل.

13) يتعلق الأمر بتوجه تمرّد على مقولات أرسطو وشكّك في كونها مثلت تمثيلا حقيقيا المسرح اليوناني واعتبر نظريات أرسطو سجينة نظرة للمسرح تهمل المدى الفرجوي و تبالغ في موقع البنية الأدبية فيه، انظر :
Florence Dupont, Aristote ou le vampire du théâtre occidental, Aubier Libelle, Flammarion, Paris, 2007.

14) أربعة فلاسفة من المسلمين لخّصوا كتاب أرسطو هذا، وهم : الكندي، ولم يصل نصه، والفارابي وعنوانه: رسالة في قوانين صناعة الشعر ونشرها أرثر ج آربيري Arthur G. Arberry سنة 1937 ؛ وابن سينا(370 428 هـ) وعنوانه: فن الشعر، ورد ضمن كتاب الشفاء ونشره ماجوليوث سنة 1887 ؛ ابن رشد (520 594) «تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر»، ونشره لزنيو Lasinio في بيزا سنة 1873، انظر عبد الرحمان بدوي، أرسطوطاليس، فن الشعر، (سيتم التعريف به لاحقا) ص147؛159؛198، انظر كذلك شكري محمد عياد، كتاب أرسطوطاليس في الشعر، (سيتم التعريف به لاحقا) ص 193 ،196، 215.

15) كتاب أرسطوطاليس فن الشعر نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي نشره مرجوليوث في لندن سنة 1887 وأعاد نشره J. Tkatsch تكاتش سنة 1923، انظر المرجعين السابق ذكرهما في الهامش السابق.

16) انظر بالأخصّ الفصل التاسع انطلاقا من السطر 27 من 1451 ب.
17) كذا ترجم أبو بشر متى بن يونس القنائي «الطراغوديا» و«القوميذيا» وعلى ترجمته اعتمد عددٌ من اللاحقين ومن بينهم ابن رشد في تلخيصه لكتاب أرسطو والتعليق عليه، انظر ترجمة متى بن يونس الواردة في كتاب عبد الرحمان بدوي ص: 85 ،السطر الأوّل من الفقرة الثانية
18) المسرح في العصر البيزنطي
19) النقد عند العرب قبل القرن الثاني الهجري
20) قدامة بن جعفر (تحقيق: س. أ. بونيباكر)، نقد الشعر، ليدن - بريل، 1956 ؛ عبد القاهر الجرجاني (تحقيق: عبد المنعم خفاجي)، دلائل الإعجاز، مكتبة القاهرة، 1969؛ أسرار البلاغة(تحقيق: هـ. ريتر)، استنبول، 1954 ؛ أبي علي الحسن ابن رشيق القيراوني (تحقيق صلاح الدين الهواري- هدى عودة)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار ومكتبة الهلال، 2001 ؛ أبي الحسن حازم القرطاجنّي (تحقيق: محمد الحبيب بلخوجة)، «منهاج البلغاء وسراج الأدباء»، تونس 1966.
21) انظر ما توصّل إليه شكري عيّاد من نتائج في « كتاب أرسطو طاليس في الشعر . . .»، سيتمّ تقديمه في هامش لاحق.
22) كلام أورده شكري محمد عياد في كتابه السابق الذكر، انظر ص 263.
23) هي الترجمات المعروفة. لقد أشار الزميل الأردني عمر الغول، في محادثة دارت بيننا، إلى وجود ترجمة عربية حديثة أخرى أنجزها عمّـه محمود الغول في نهاية السنوات الأربعين من القرن العشرين. ويبدو أنّ محمود الغول هو تِرْبٌ لإحسان عبّاس نشأةً ودراسة وشواغل، إلاّ أنّه انصرف عن الأدب والنقد الأدبيّ إلى دراسة اللغات القديمة، و يبدو أنّ هذه الترجمة - إنْ وُجدت فعلا - لم تلق رواجا يُذكر بعد انصراف صاحبها عن المجالات التي ترتبط بها. لم نتمكن، رغم الجهود التي بذلنا من الحصول على نسخة منها، وقررنا أن لا نعطل نشر عملنا أكثر مما عطلنا، و لا بأس إن تمكنا من نسخة من هذه الترجمة أن نعود إلى هذا العمل ونعيد النظر، إن لزم الأمر، في استنتاجاتنا.
24) انظر إحسان عباس، كتاب الشعر لأرسطاليس (كذا)، دار الفكر العربي القاهرة (د.ت) [1950]. أثبتنا هذا التاريخ اعتمادا، على ما أوردته وداد القاضي في معرض تعريفها بالكاتب وآثاره في: «محراب المعرفة» دراسات مهداة إلى إحسان عباس، دار صادر - دار المغرب الإسلامي، بيروت 1997.
25) أرسطو طاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانيّة وشرحه وحقق نصوص عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة بيروت لبنان 1953 [ط 2، 1973 اعتمدنا التاريخ المثبت في نهاية تصديره لكتاب.
26) كتاب أرسطو طاليس في الشعر نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي حققه مع ترجمة حديثة لتأثيره في البلاغة العربية د. شكري محمد عيّاد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة 1967، أثبتنا تاريخ إنجازه [1953] بناءً على ما ورد في نهاية تقديمه لكتابه، ص 3.
27) كتب شكري محمد عياد في الهامش (3) من صفحة (194): «اطلعت بعد إتمام البحث على رسالة في قوانين صناعة الشعر» للفارابي . . .نشرها الدكتور عبد الرحمان بدوي في كتابه « فن الشعر». . .نقلا عن . . .» ولم يُبـدِ أيّ رأي أو تعليق على ذلك.
28) أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق د. إبراهيم حمادة، المكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، [1983]، وأعيد نشره في سلسلة مكتبة المسرح عن مركز الشارقة للإبداع الفكري (د.ت) [1999؟] وأضيف إليه، في هذه الطبعة، نصُّ الترجمة الإنجليزية التي أنجز «إنغرام باي ووتر» وأصبح عنوان الترجمة الوارد في غلاف هذه النشرة: أرسطو، فن الشعر ملحق به أوثق ترجمة إنجليزيّة للعلامة إنجرام باي ووتر، تقديم د. إبراهيم حمادة [وترجمته]، (د.ت).
29) انظر ما ورد في : وداد القاضي، محراب المعرفة، سبق ذكره.
30) تمتد على ما يقارب 16 صفحة.
31) Immanuel Bekker (1785-1871) وهو عالم لغة ومختصّ في الحضارة اليونانية؛ نشر - من جملة ما نشر

- آثار كل من أفلاطون وأرسطو ورقّم صفحات تلك الآثار في صفحات ذات وادين ترقيما متّصلا يسمح لكل الباحثين بالعودة إلى متونها بشكل دقيق، ولقد تبنّاها الباحثون والمؤرخون فأضحت تشكّل علامات موحّدة بينهم؛ ولا تكاد تخلو كل البحوث في هذه المتون من إحالة تعتمد هذا الترقيم. يقع كتاب «فن الشعر»، بين الصفحة 1447 أ - 8 و الصفحة 1462ب - 20 ؛ أي بين السطر الثامن من الوادي(أ)من الصفحة 1447 والسطر العشرين من الوادي (ب) من الصفحة1462 .

32) إحسان عبّاس، ص 15 .

33) نفســه، ص14 .

34) نفســه، ص15 .

35) ولقد أحال في الهامش الأخير على أربعة مراجع إنجليزية مكتفيا، في ذلك، بذكر العنوان وحده أو بإرفاقه بجزء من اسم الكاتب في أحسن الأحوال. دون أدنى إشارة إلى الناشر ولا مكان النشر و لا تاريخه انظر ص16من الكتاب.

36) إحسان عباس، المرجع نفسه، ص: 16 .

37) Abdurrahman BADAWY, La transmission de la philosophie grecque au monde arabe (cours professé à la Sorbonne en 1967), Paris, Lib. Philosophique J Vrin, 1968.

38) ترجم عبد الرحمان بدوي في سلسلة أنشأها و أطلق عليها اسم «ترجمات الروائع المائة» عددا من الأعمال والآثار يمكن أن نذكر منها «زرادشت» لنتشه وأسفار اتيلد هارولد لبيرن و الديوان الشرقي لقوته ...

39) عبد الرحمان بدوي (ترجمة من اليونانية و تقديم و تعليق)، التراجيديّات اليونانيّة، المؤسّسة للدراسات و النشر، بيروت 1996 .

40) كتاب أرسطوطاليس «في الشعر» نقل بشر بن متّى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، الرجع السابق الذكر، ص: 85 145

41) رسالة في قوانيـن صناعة الشعراء للمعلم الثاني [الفارابي]، ص: 149- 158؛ «فن الشعر» من كتاب «الشفاء» لأبي الحسن بن عبد الله بن سينا؛ تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر تأليف القاضي الأجل العالم المحصل أبي الوليد بن رشد، نفسه، ص: 201-250.

42) رقّم هذا القسم ترقيما خاصّا؛ تمتد هذه المقدّمة من ص: (11) إلى ص:(56).

43) Aristote, Poétique, texte établi et traduit par J. HARDY, Paris, les belles lettres 1ére éd 1932 . (10ème édition 1990)

44) الأمثلة على ذلك كثيرة نذكر في هذا الهامش بعضا منها، لا غير، قارنْ، مثلا، بين ما ورد في الهامش(1) ص 36 من ترجمة هاردي الذي كتب تعليقا على «La forme iambique» الواردة في الفصل الخامس مبيّنا المقصود منها: والهامش (3) ص 17 من ترجمة بدويّ، كتب هاردي ما يلي:

«C'est-à-dire la comédie faite d'attaques personnelles – Cratès remporta sa première victoire en 449»

وكتب عبد الرحمان بدوي في ما يتعلّق بالموضوع ذاته : «أي الكوميديا المؤلّفة من هجمات شخصية - وقد فاز أقريطيس لأوّل مرّة سنة449 ق.م. »وأضاف على ذلك معلومات تتعلّق بالشاعر المذكور؛ نلاحظ أنّه أورد المعلومات ذاتها والتنقيط نفسه(المطة الواردة بعد كلمة شخصية) واستعمل مصطلح «كوميديا» في هذا التعليق والحال أنّه اعتمد مصطلح «ملهاة» في مفتتح هذا الفصل؛ قارن، أيضا، على سبيل المثال،كذلك، بين الهامش عدد (2) ص 44 من ترجمة بدوي بالهامش (3) من ترجمة هاردي ص 52 والمتعلق ببيان معنى «أبناء الأرض» الوارد في بداية الفصل 16 ،كتب هاردي:

«Ces fils de la terre sont les Spartes, les hommes issus des dents du dragon semées par Cadmus, le texte est d'une pièce inconnue»

وكتب بدوي: «أبناء الأرض هم الاسبرطيّون، الذين ولدوا من أسنان التنّين التي نثرها كدموس، و[كانوا يحملون هذه العلامات]. - والنص مأخوذ من مؤلّف مجهول »؛ قارن، كذلك، بين الهامش (2)، ص: 56 في ترجمة بدوي حيث أورد ما يلي: «يقول بايووتر Bywater: لعل المقصود بالأدوات التي في الوسط:

الحروف الانفصالية ؛ وبالتي في الطرف، حروف الربط النهائية. ولكن هذا كله محض افتراض» وبين الهامش رقم 1 ص 60 في ترجمة هاردي والمتعلّق بالفصل 20:

« Il s'agit peut-être, dit Bywater, au début de la phrase de conjonction comme… ; au milieu, de particules disjonctives ; à la fin de conjonctions finales. Mais tout cela est très incertain.»

45) نفصّل الأمر في الفقرات اللاحقة المتعلّقة بإشكالات المصطلح.

46) افتتح كتابه بفهرس عام أورد فيه محتويات الكتاب كلها ص: (5) - (9)، وختمه بـ: « فهرس الأعلام والمواد والمصطلحات الواردة في نصّ كتاب « الشعر » لأرسطو»، ص: 251 - 261.

47) بالنسبة إلى المتن، انظر - بالأخصّ - الفصول 20 و21و22 و الأسطر: 1457 أ 4 و 8؛ و 1458 أ 3 و5 ؛ 1458 ب 8 و 9 و23 والأسطر الأربعة الموالية؛ أما بالنسبة إلى الهوامش، فانظر: الهامش الثالث في الفصل الأوّل والهوامش: 1و3و4، مثلا.

48) شأن ترجمتيْ روزلين دوبون وجان لالو Dupont-Roc Roselyne et Lallot Jean وجيرار لامبان Gérard Lambin (سبق ذكرهما)؛ فلقد عملوا على تعميم الكتابة الصوتية بالأحرف اللاتينية كل ما رسموه بالأحرف اليونانية من الألفاظ وذلك مهما كان موقعها من الكتاب، بل وأعلنوا عن ذلك في مقدّمتي الترجمتين.

49) هو ما ذهب إليه، كذلك، ميشيل مانيان Magnien Michel في ترجمته التي اكتفى فيها بالنص الفرنسي ولم ير داعيا إلى إثبات النص في لغته اليونانيّة.

50) انظر تصدير ترجمة عبد الرحمان بدوي، ص 56.

51) نفسه.

52) انظر مقدمة كتاب شكري محمد عياد السابق ذكره.

53) نفسه،

54) يمتدّ نصّ الترجمة الحديثة مصحوبة بترجمة متى بن يونس وتعاليق المترجم بين الصفحتين 25 و 160 اي ما يعادل 136 صفحة من جملة 290 التي يقوم عليها الكتاب.

55) نفسه، ص: 13

56) نفسه، ص: 16

57) نفسه، ص: 22

58) نفسه، ص4

59) وسم هذا الباب بـ «كتاب أرسطو طاليس في الشعر بين أيدي الفلاسفة» وامتدّ بين الصفحتين 193 و224

60) وسمه بـ: «كتاب أرسطو طاليس في الشعر بين البلاغيين والبلغاء وامتدّ بين الصفحتين: 225 و284

61 نفسه، ص: 18

62) خصّ بالذكر منها [ص18] ترجمتي J. Bywater و S. Henry Butcher الإنجليزيتين والترجمة الفرنسية:
J. Voilquin et J. Capelle, Art Rhétorique et Art Poétique, Paris(Garnier)1944.

63) حدّد إبراهيم حمادة تاريخ نشر ترجمة إحسان عباس لهذا الأثر بسنة 1942 - عندما ذكرها في قائمة المصادر والمراجع - دون أن يشير إلى مراجعه في ذلك والحال أنه لا ذكر في الطبعة الوحيدة له لتاريخ النشر، وأكّد إبراهيم حمادة التاريخ ذاته في الطبعة الثانية من ترجمته؛ وهو أمرٌ من الصعب التسليم بصحّته وذلك لأنّ إحسان عباس مولود سنة 1920 وهو ما يعني أنه ترجم الكتاب في سن الثانية والعشرين ثم إنّ وداد القاضي التي اعتمدنا عليها في تحديد تاريخه أوثق وأدقّ لأنها ذكرته في «محراب المعرفة، دراسات مهداة إلى إحسان عباس» السابق الذكر في إطار عملها على حصر مختلف كتابات الرجل و تواريخ نشرها وإحسان عباس على قيد الحياة ولا أظنّها أنجزت ذلك دون التأكّد من صحّة معلوماتها في مثل تلك المناسبة وذلك الظرف. وهل يمكن أن يتجاهل عبد الرحمان بدوي وشكري محمد عياد هذه الترجمة، خاصة الأخير منهما الذي نزّل جهوده في إطار انشغال المعاصرين له بكتاب أرسطو وبقضايا ترجمته وأشار إشارة لا تخلو من دقة لهؤلاء فذكر مقالا نشر سنة 1949 لمحمد خلف الله حول أرسطو وترجمات العرب القدامى له (سيتمّ التعريف به في هامش لاحق). فهل بالإمكان أن يهمل ذكر ترجمة عربية حديثة تمت لفن الشعر خلال السنوات العشر التي سبقت إنجاز بحثه الجامعي.

64) أرسطو، فن الشعر . . . تقديم د. إبراهيم حمادة [وترجمته] سبق ذكره، ص56
65) نفسه، ص57.
66) ص: 3- 52.
67) نفسه، ص 48 و ما بعدها.
68) نفسه.
69) في طبعته الثانية الصادرة في الإمارات، سبق ذكره.
70) يمكن أن نذكر المستشرق الإنجليزي مرجوليوث في كتابه المنشور سنة 1887 «آثار شرقية من كتاب الشعر الأرسطي»
Analecta Orientalia ad Poeticam Aristlteleam
71) شأن الألماني تكاتش الذي أصدر الجزء الأول من كتابه « الترجمة العربية لكتاب الشعر لأرسطو وقواعد نقد النص اليوناني»
J. Tkatsch, Die Arabische Ubersetzung der Poetik des Aristoteles und die Grundlage des Kritik des Textes Griechischen
72) صدر أوّل ما صدر سنة 1938.
73) هو محمد خلف الله أحمد(1904- 1983).
74) نشره في مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية سنة 1946، انظر شكري عياد، كتاب أرسطوطاليس . . . السابق الذكر، ص 21.
75) مثل الترجمة المفترضة لمحمود الغول التي أشرنا إليها في هامش سابق.
76) العبارة لعبد الرحمان بدوي عند تعليقه على تلخيص ابن رشد للأثر الأرسطيّ، انظر بدوي... ص: (55).
77) باستثناء «شكري عيّاد» الذي أشار إلى المقالات التي كتبها بعض من معاصريه حول الترجمات القديمة لفن الشعر.
78) يمكن أن نذكر من هذه المدارس والمعاهد بالنسبة إلى تونس: المكتب الحربي باردو الذي أسسه المشير الأول أحمد باي (1806-1855) سنة (1840) والمدرسة الصادقية التي أنشأها خير الدين التونسي (1810-1890) سنة (1875).
79) شأن المعهد الصادقي، مثلا.
80) نشر في «المشرق» مجلّة كاثوليكية كانت تصدر عن كلية القديس يوسف مرّتين في الشهر بإدارة الأب لويس شيخو اليسوعي، نشر النص في ستّ (6) حلقات، انظر المشرق، ص: (20-23)؛ (71-74)؛ (156-160)؛ (250 - 257)؛ (341 - 345)؛ (501 -507) وأعيد نَشْرُهُ ضمن كتاب جمع فيه صاحبه مجموعة من الوثائق تتعلّق بمسارات المسرح في المشرق العربي، خاصة؛ انظر: نظرية المسرح العربي، (تحرير وتقديم) محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1994، ص 91-125.
81) نجيب حبيقة، «فن التمثيل» سبق ذكره ص: 91.
82) أبي علي الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، سبق ذكره.
83) هذا ما ختم به الحلقة الأولى من مقاله المنشور في المجلة المذكورة، انظر المشرق، السنة الثانية 1899، ص21؛ وانظر، كذلك، نظرية المسرح . . . السابق الذكر، ص 94.
84) بهذه الصيغة أحال عليه نجيب حبيقة في الصفحة الأولى من مقاله، دون تحديد من المقصود من الحاملين لهذا اللقب وهم كثيرون (الإخوة الستة والأب)، والمقصود هنا دون شكّ هو أوقوست فلهايم فون شليغل (1767 - 1845) August W. Schlegel صاحب كتاب «دروس في الأدب الدرامي».
85) ترجم إلى الفرنسية ونشر في باريس وجينيف سنة 1814.
86) هؤلاء أحال عليهم نجيب حبيقة في مقاله على: Horace سبق ذكره؛ D'aubignac سبق ذكره؛ Boileau سبق ذكره؛ Racine سبق ذكره؛ Corneille كورناي، سبق ذكره؛ فونتونال (تـ : 1757) Fontenelle؛ لوبي دي فيقا Lopez de vega؛ Voltaire فولتير
87) انظر بالنسبة إلى التنسيق الداخلي ص: 501 من المشرق السابق الذكر والموافق لـ ص : من النظرية المسرحية وبالنسبة إلى التنسيق الخارجي ص: 341 من المشرق السابق الذكر والموافق لـ ص : من النظرية المسرحية

88) كتب في آخر هذا المقال : «هذا ما مكّنتني الفرصة بين أشغال شواغل وعناء متواصل من وضعه في أصول الرواية بوجه العموم. وعسى الله يوفّقني إلى ما به سداد القول عند البحث في كل فن من فنون الرواية وتأريخه وفي حالة التمثيل في بلادنا. إنّه الهادي الكريم»، انظر المشرق، السنة الثانية 1899، ص507.
89) درّس البيان العربي والبيان الفرنسي في كلية القديس يوسف وفي مدرسة الحكمة المارونية، انظر: المرجعين السالِفَيْ الذكر.
90) من أبرزها: الفارس الأسود، المطبعة العثمانية، بعبدا 1899؛ وشهيد الوفاء. . . انظر: فيليب دي طرازي: تاريخ الصحافة العربية - المطبعة الأدبية، بيروت 1913 ؛ ولويس شيخو، تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين، دار المشرق، بيروت 1991.
91) انظر فن التمثيل السابق الذكر، وانظر تحليلنا له في «الحدث المسرحي عند العرب»، درس ألقيناه في المعهد العالي للتكوين المستمر بتونس (1994) وفي المعهد العالي للفن المسرحي بتونس 2004 هو رهن الإعداد للنشر.
92) فهي رسالة دكتورا، انظر نهاية كلمة المحقق، ص 2.
93) الطبعة الثانية من ترجمة عبد الرحمان بدوي سنة 1973 عن دار النشر نفسها كانت صورة من الأولى لم يُغيَّرْ فيها حرفٌ واحد.
94) ترجم طه حسين، مثلا، تراجيديات سوفوكل الكترا، اياس، انتيجونا وأوديبوس ملكا، ونشرها سنة 1939، انظر : طه حسين، من الأدب التمثيلي اليوناني، سوفوكليس، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1939.
95) ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، دار الشعب، القاهرة 1971
96) معجم المصطلحات . . السابق الذكر، ص: 7.
97) إبراهيم حمادة. . . السابق الذكر، ص 58.
98) Dupont-Roc, Roselyne et Lallot, Jean, Aristote, La Poétique, p 11.
99) مقدمة ترجمة روزلين دوبونروك وجان لالو . . . سبق ذكرها،
100) انظر بالأخص في الفصل الثاني من الجزء الأوّل من كتابه:
Paul Ricœur, La mise en intrigue, une lecture de la Poétique d'Aristote, in Temps et Récit , Paris (seuil) 1983,T1, p :55 - 84
101) يتعلّق الأمر بـ :
G. F. Else, Aristotle s Poetics: The Argument, Harvard, 1957; R. Kassel (ed.), Aristotelis. De Arte poetica liber (Oxford 1965) ; D.W. Lucas, Aristotle, Poetics. Introduction, commentary and appendixes (Oxford 1968)
102) ما يعبَّرُ عنه في الفرنسية بـ: Univoque
103) بدوي. . . ، ص: (5).
104) شكري عيّاد. . . ، ص: (28). والترجمة الحديثة هي ترجمته طبعا.
105) صدر كتاب لتزفيتان تودوروف، بالانقليزية (وتمّت ترجمته إلى الفرنسية) وَسَمَه بـ«بويطيقا النثر»:
Tzvetan Todorov, The Poetics of Prose, Cornell university Press, 1977.Tsvetan Todorov (Author), Richard Howard (Translator), Jonathan Culler (Foreword)
106) انظر تحليل لامبين للمسألة في المقال المصاحب لترجمته لكتاب أرسطو، ص 141 وما بعدها بالخصوص:
Sur la poétique d'Aristote, in Aristote (introd. trad. Notes étude de G Lambin), La Poétique, op. cit ; p 141.
107) انظر مقال بويطيقا الصادر في المعجم الموسوعي السابق الذكر:
Ducrot, O. et Todorov, T., Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, op. cit. , 106 -112.
108) يذكر صاحب المقال مثالا عن ذلك متكلّما عن «بويطيقا فيكتور هوقو» «La poétique de Victor Hugo» انظر الرجع السابق الذكر ص: 106
109) يمكن أن نذكر من بينهم، مثلا، الفارابي في رسالة في قوانين صناعة الشعر و«أبو هلال العسكري» في كتاب الصناعتين و محمد خلف الله في « نقد لبعض التراجم والشروح العربية لكتاب أرسطو في صنعة الشعر (بويطيقا)»، سبق ذكرهذه المراجع.

110) لا ذكر لها في الفصل الأوّل.
111) اقتصر في الفصل الأوّل على ذكر الأجناس الثلاثة «...إما مديحا وإمّا هجاء [و] الديثرمبو الشعري» وسكت عن الجنس الربع.
112) الأمثلة كثيرة ومتواترة، انظر بالنسبة إلى إحسان عبّاس، مثلا، ما ورد في المتن : ص 23(وهو ما يوافق الفصل الثالث)»... وعلى هذا يبني الدوريّون دعواهم بأنّهم مبتكرو التراجيديا والكوميدي... والتراجيديا يدعيها بعض...وهم يستغلّون الاشتقاق اللفظي (لكلمتي كوميديا ودراما)... »؛ ص 27 الروايات التراجيدية؛ ص 28-29 (وهو ما يوافق الفصل الرابع) «... كما أنّ لقصيدتيه الإلياذة والأوديسّة شبها بالتراجيديا وحالما برزت التراجيديا والكوميديا إلى الوجود...»؛ ص55 (وهو ما يوافق الفصل 13 « هذه الروايات [...] كان لها أكبرأثر تراجيدي...»؛ ص57 (وهو ما يوافق للفصل 14) :» ... غير أنّ العمل التراجيدي [...] وليس يحقّ لشاعر أن يغيّر في الموضوعات التراجيدية...» أمّا بالنسبة إلى عبد الرحمان بدوي فانظر،أوّلا، مادة «كوميديا» في «فهرس الأعلام والمواد والمصطلحات الواردة في نص كتاب»الشعر» لأرسطو»، ص258 ب؛ ثم انظر، بعد ذلك، 1449أ -1 « بالنسبة إلى الملاهي (الكوميديات) هي بمثابة...»؛ 1449ب - 2 : ولا يذكر الناس الشعراء المسمّين هزليين (كوميدين)...؛ الهامش 2 ص: 15 «...فأرسطو يرى أن تطوّر المأساة(التراجيديا)كان ...» ؛ ص 16،العنوان الذي أقامه للفصل5 « في الهزلي والكوميديا والفارق بينها وبين التراجيديا»؛ التصدير الذي قدّم به الفصل 6، ص18 « عن المحاكاة بالوزن السداسي وعن الكوميديا يرجئ الحديث...»؛ الهامش 1 الصفحة نفسها «...أمّا كلامه عن عن الكوميديا، الذي...»؛انظر، كذلك، الهامش (3) ص 17 من ترجمة بدويّ، «...أي الكوميديا المؤلّفة من هجمات شخصية – وقد فاز أقريطيس لأوّل مرّة سنة449 ق.م.»
113) ترجمة إحسان عباس، ص: 34.
114) تعريف متّى: «فصناعة المديح هي تشبيه ومحاكاة للعمل الإرادي الحريص والكامل التي لها عظم ومدار في القول النافع ما خلا كلّ واحد من الأنواع التي هي فاعلة في الأجزاء لا بالمواعيد وتعدّل الانفعالات والتأثيرات بالرحمة والخوف وتنقّي وتنظّف الذين يفعلون» انظر ترجمة عبد الرحمان بدوي ص: 96.
115) المصطلح باليونانية مرسوم بأحرف لاتينية
116) انظر بدوي ف (1)طريقة تأليف الحكاية - هـ : الحكاية أو الأسطورة أو المثل narration فـ (5) والملحمة قد سايرت المأساة بوصفها محاكاة ولكنها تختلف عنها في كونها (حكاية).
117) قد سكت متى عن هذا عند استعراض العناصر التي تقوم عليها التراجيديا في الفصل الثاني عشر وورد هذا اللفظ في الفقرة الأخيرة من الفصل الثامن عشر ترجمةً للمصطلح المعنيّ.
118) انظر مقدمتي الترجمتين.
119) انظر المقدّمة ترجمة مانيان لكتاب أرسطو، سبق ذكرها، والهامش الثاني الخاص بالفصل الأوّل، ص: 152.
120) انظر مدخل Characters في المعجم الموسوعي للمسرح وفنون العرض الصادر عن جامعة أكسفورد The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance, Edited by Dennis Kennedy, Oxford University Press, 2003, volume 1,p : 253 – 254.
121) "الخرافة هي مبدأ المأساة و روحها» ص21؛ فيجب أن يتولد من تكوين الحكاية نفسه ص 30 ؛ يعالجون من الحكايات ما تيسر ص36 ؛
122) من بين أجزاء الخرافة (الحكاية) أتينا إذن ص 32 ؛ يجب أن يكون صانع حكايات و خرافات أكثر من صانع أشعار ص 21
123) ص3 هـ 3
124) الفصل السادس ص 18
125) ورد اللفظ في صيغة المفرد عنوانا للفصل 21 وفي الصيغة الجمع للفصل الذي يليه وورد في متنيهما تحليل للمفهوم وتداعياته.

مأساة محكومة بالأمل
مدخل إلى دراسة مسرحيّة
«مغامرة رأس المملوك جابر» لسعد الله ونّوس

بحري البحري / باحث، تونس

شكّلت الخطوط الأساسية الكبرى لهذه المحاولة مضمون حلقة تكوينية نُظّمت بجهة قابس لصالح عدد من أساتذة الأقسام النهائيّة بالمعاهد التابعة للمندوبية الجهوية خلال شهر أفريل 2008، حينما كانت الحاجة ماسة إلى بعض الأدوات المساعدة على تدريس المسرحية في بداية إقرارها ضمن برامج السنة الرابعة من التعليم الثانوي، وكانت الدراسات المتوفّرة حول هذا الأثر نادرة.وإنّما حفزني على الرغبة في نشرها الآن، بعد أن مرّت عليها بضع سنين، الإحساس بأنّ كثيرا ممّا ورد في مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» لم تزده الأحداث إلاّ توهّجا، وأنّ رؤية صاحبها سعد الله ونّوس لمسارات التحوّل الاجتماعي والسياسيّ في البلاد العربية لم يزدد على مرّ أربعة عقود من تأليفها إلاّ صدقًا في التوقّع وعمقًا في النظر، ونحن نشهد الشوارع والساحات العربيّة التي أرادها مؤلّفها أن تكون خشبة ممكنة ترتبط فيها مسرحيّته بالحياة... يكفي أن نتذكّر قوله في مستهلّ نصّه :»إنّ هذه المسرحيّة ليست إلاّ مشروع عمل لن يتمّ إلاّ بعد أن تتوفّر له مجموعة متجانسة ولها رؤيتها، تقوم ببنائه وبلورة إمكانياته من خلال بحث دؤوب لا تتوقّف حدوده عند الهواجس الجمالية، بل تتعدّاها إلى المشكلات السياسيّة والاجتماعيّة للواقع» !(ص45) وقوله:» أنا أضعها الآن في مقهى، ولكنّ ذلك لا يمنع من تقديمها في أيّ مكان آخر...» (ص47)... كأنّي بالمسرحية تمدّ يدها إلى شوارع 2011 العربية وإلى شوارع دمشق على وجه الخصوص، أو كأنّ هذه الشوارع العربية الهادرة،وقد سئمت لَوْك المآسي، تردّد مع زبائن المقهى في المشهد الختاميّ: « لن نقبل حكاية غير حكاية الظاهر(بيبرس)»!...

قليلون هم المبدعون العرب الذين يُعترف بقيمتهم أثناء حياتهم، وأقلّ منهم أولئك الذين يجدون طريقهم إلى برامج التعليم ما قبل الجامعيّ في بلادنا وفي كثير من بلدان العالم الأخرى، وسعد الله ونّوس ليس مؤلّفا مسرحيّا مغمورا بل هو واحد من أبرز كتّاب المسرح العربي المعاصر وأعماله لا تنتظر اعترافا من أحد. وبرامج التعليم الثانوي في تونس، وقد تداركت نسيان هذا المبدع مدّة طويلة، ربّما كانت من السبّاقين إلى ذلك من بين البرامج الدراسية في البلدان العربية بعامّة، إذ أصبحت مسرحيته «مغامرة

رأس المملوك جابر»، بدءا من السنة الدراسية 2007/ 2008، أحد الآثار الأدبية التي يدرسها تلاميذ السنة الرابعة من التعليم الثانوي، في أقسام البكالوريا من شعبة الآداب.

ولا شكّ أنّ إدراج مثل هذا النص المسرحيّ في برامج المرحلة الثانوية - إضافة إلى دوره في تأصيل الاتجاه إلى ربط برامج التعليم والمتعلّمين أنفسهم بأدب العصر والواقع المحيط - يمكن أن يصير حافزا يحرّك همم المهتمّين من المدرّسين و الجامعيين والباحثين بعامّة إلى نفض الغبار عن هذا النص وأمثاله وتجلية صفحته، بعيدا عن مطاعن التأليف المدرسي الموازي وحمّى الدروس الجاهزة وحَقن المتعلّمين بحُقَن الدروس الخصوصيّة المخدِّرة واللهاث وراء الملخّصات المستنسخة التي يتهافت عليها التلاميذ قبيل فترات الامتحان خاصّة. فاهتمام أساتذة العربية في المعاهد الثانوية بالكتابة عن الآثار والشخصيات المدرجة في البرامج، ينشأ في الأصل عن دوافع تعليميّة آنيّة لتحليل هذا العمل أو ذاك من الأعمال الأدبية المقرّرة، لكنّه يمكن أن يسهم في إغناء الحياة الثقافيّة، بل ربما ساعد على إحداث حركيّة نقديّة ذات أثر في التعريف بأعلام الأدب والفكر في أوساط الناشئة. إنّ بين التناول المدرسي للآثار الأدبية بالدرس والتحليل من خلال ممارسات شرح النصوص الأدبية التي يقوم بها الأساتذة ويدرّبون عليها تلاميذهم في المدارس الثانوية وحركة النقد الأدبي والتأليف وشائج قربى يمكن أن تتجنّب التردّي في الاسترزاق بالفكر والثقافة وابتزاز جيوب التلاميذ وأوليائهم، لتصبح رافدا من روافد النشاط الثقافيّ والأدبيّ في بلادنا، فتتحوّل مع مرور الوقت وترسيخ الممارسة إلى أداة من أدوات التشجيع على القراءة ونشر الثقافة النقدية...

دخلت مسرحية «مغامرة المملوك جابر» للكاتب السوري سعد الله ونّوس البرامج التونسية إذن بعد مرور سبعة وثلاثين سنة على نشرها؛ فقد نشرت المسرحية للمرّة الأولى على صفحات مجلّة «المعرفة» السورية (العدد 86 سنة1969 والعدد 105سنة 1970) (1) مباشرة بعدما نشر ونّوس نصّه النظري «بيانات لمسرح عربيّ جديد» في المجلّة نفسها. وإذا كان من المعروف أنّ بعض أعمال ونّوس شكّل حدثا ثقافيّا عربيّا كما كان الحال مع مسرحيته الشهيرة «حفلة سمر من أجل (5) حزيران» التي عُدَّتْ من أنضج ما أعقب «نكسة» 1967 من أعمال إبداعيّة في النقد الذاتي بعد الهزيمة، فإنّ مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» التي كتبت بعدها مباشرة ونشرتها دار الآداب البيروتية في كتيّب واحد مع مسرحية «الفيل يا ملك الزمان» هي مسرحيّة متوسّطة الحجم نواتها حادثة خرافيّة بسيطة لا تكاد تلفت الانتباه وردت في قصص «ألف ليلة وليلة»، لكنّها تحوّلت في نصّ ونّوس إلى أثر فنّيّ بديع مُشبع بلمسات فنيّة مسرحيّة رائدة برهن هذا المبدع على اقتداره عليها في جميع كتاباته وازدادت تألّقا مع الأيام، وإلى عمل مسرحيّ محمّل بدلالات سياسيّة اجتماعيّة لم تزدها السنوات التي مرّت على صدورها، وقد شارفت على الأربعين، إلا «راهنيّة» مريرة تكرّرت مشاهدها في شوارع بغداد طيلة السنوات الأخيرة، وما تزال أصداؤها تتردّد في أرجاء هذا المقهى العربيّ الكبير الذي وحّدت بين أبنائه قرقرة النارجيلة وانتظار زمن الفرح... هذه المسرحيّة كتبت إذن وجرح هزيمة 67 لمّا يندمل في وعي ونّوس كما لم يندمل في وعي كثيرين. وقد مثّلتها فرق عديدة، وإن عرفنا أن أوّل فرقة أرادت تقديمها سنة 1971 بدمشق قد مُنعت من العرض، (و«أزهدُ الناس في عالم أهلُه» كما يقول ابن حزم !)، ومن الفرق التي قدّمتها للجمهور فرقة «فايمر» بألمانيا الشرقيّة (كما كانت تسمّى في تلك الفترة) سنة 1973 بحضور المؤلّف الذي كان يقضي فترة تدريبيّة هناك، كما أخرجها إسماعيل خليل، وهو مخرج عراقيّ، لفرقة يمنيّة في عدن، ولطيف صالح في العراق سنة 1980، وجواد الأسدي سنة 1983 كما قدّمت في مهرجانات مسرحية متعدّدة.

I – دراسة بعض عناصر البناء الفنيّ في مسرحيّة «مغامرة رأس المملوك جابر»

1 – بنية النص المسرحيّ :

لا تخضع مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» لسعد الله ونّوس إلى تقسيم تقليديّ إلى فصول ومشاهد، كما هو الحال في المسرح الكلاسيكيّ، وهذا أمر مألوف في الكثير من نصوص المسرح الحديث التي خالف أصحابها تسلسل الأحداث تسلسلا خطيّا. وإذا رمنا تبيّن بنية هذا النصّ المسرحيّ والمفاصل الكبرى التي يقوم عليها واعتمدنا لذلك معيار المضمون، أمكننا تقسيم هذا النصّ إلى أربع وحدات كبرى هي :

1 – انتظار قدوم الحكواتي والاستعداد لبدء الحكاية: خيبة أمل الزبائن بعد تشوّف لسماع سيرة الظاهر المؤجّلة، وذلك في الافتتاح الذي هو بمثابة مدخل أو تأطير عام.

2 – رسم لوحات من حياة أهل بغداد عامّتهم وخاصّتهم ومواقف بعض الشخصيات من هذه الحياة، وعلى رأس هذه الشخصيات المملوك «جابر»، ويستغرق ذلك المسرحيّة التراثيّة المضمّنة التي تجري أحداثها في بغداد. ويمكن تقسيم هذه الوحدة الثانية بدورها إلى ثلاثة محاور مضمونيّة فرعيّة، وإن وردت موزّعة على مواضع متباعدة، وهذه المحاور كالآتي:

أ – بؤس العامّة وتفكيرهم ونظرتهم إلى الحياة بصورة عامّة.

ب – حياة الخاصّة وما يسودها من انقسام ودسائس.

ج – انتهاز المملوك «جابر» الظروف السياسيّة لتحقيق مآربه الشخصيّة: ذكر مغامرته ومصيره.

3 – تقييم سلوك جابر وردود أفعال الزبائن تجاه المصير الذي لقيه، ونجد ذلك إثر عودة الأحداث إلى المسرحيّة الإطار في المقهى.

4 – استخلاص العبرة في اللوحة الختامية: المآل القاتم الذي يحلّ بأهل بغداد ويتهدّد أمثالهم، من خلال الانفتاح على الجمهور وتوجيه الخطاب مباشرة إليه.

لكنّه يمكننا اعتماد معيار آخر قد يكون أنسب لطبيعة النصّ المسرحيّ –على الرغم من انعدام الفصول والمشاهد– وهو معيار **المقاطع الحوارية**. وإذا اعتبرنا أنّ «المقطع الحواري»– وهو مصطلح نستخدمه للتوضيح على الرغم من شعورنا بأنّه أقرب إلى النص الروائيّ منه إلى البنية المسرحية – هو كلّ وحدة حواريّة تجري بين طرفين أو أكثر حول موضوع محدّد، (وإذا أغفلنا ما يطرأ على المقطع من دخول شخصية أو أكثر بصفة عرضيّة، وفي هذا يختلف المقطع الحواري عن «المشهد» الكلاسيكي)، نجد أنّ المسرحية تقوم على 22 مقطعا حواريّا رئيسيّا تتخلّلها مجموعة من الفواصل الحوارية القصيرة التي تعترض سير أحداث المسرحية التراثية المضمّنة وتعيدنا إلى المسرحية الإطار، وهذه المقاطع الرئيسيّة هي كالآتي:

♦ **مقطع استهلاليّ** فيه انتظار جمهور المقهى ومعه جمهور القاعة الانتقال إلى حكاية بغداد، أي من مسرحية «إطار» إلى «مسرحية مضمّنة»، ومن خشبة الحال الخادر إلى خشبة المآل المحذور.

♦ **مقطع أوسط**، وهو المقطع الحادي عشر، تعود أحداثه إلى المسرحية الإطار في المقهى، ويشكّل فترة «استراحة» تذكّرنا شكلا على الأقلّ بما كان يوجد في المسرح الكلاسيكي من استراحة بين مشاهد المسرحية وفصولها، لكنّه يختلف عن ذلك جوهريّا، إذا عرفنا أنّ المؤلّف يريد أن تكون هذه الفترة فسحة لإحداث التغريب وإقلاق راحة البال بالتفكير والتأمّل لا فترة للراحة ولا للفراغ.

♦ **مقطع ختاميّ** يعود فيه جمهور بغداد إلى مواجهة جمهور المقهى، وتتقاطع المسرحيّة الإطار مع المسرحية المضمّنة فتذوب الفواصل بينهما وتتطابقان لتتّجها معا إلى جمهور القاعة، و تنتهي المسرحية مثلما بدأت

بانتظار، لكنّه انتظار جديد مرتهن بالإرادة محكوم بالأمل.

♦ 19 مقطعا حواريّا موزّعا بين المقهى وبغداد وبلاد العجم والطريق إليها، تشكّل جسد المسرحية وترتبط بين المقاطع الثلاثة السابق ذكرها.

أ - المقاطع الحوارية الرئيسيّة:

تتوزّع هذه المقاطع بحسب المكان والزمان كالتالي:

* (05) مقاطع في المقهى/ الإطار وفي الزمن الحاضر: المقطعان الأوّلان (1 و2)والمقطعان الأخيران(21 و22) والمقطع الأوسط(11).

* (14) مقطعا في بغداد : تتخلّلها نقلات سينمائية خاطفة تعود إلى زبائن المقهى لتكسر الايهام، وهذه المقاطع هي:

- 03 مقاطع في بعض شوارعها(هي المقاطع الثالث والخامس والثامن عشر).

- مقطع في أحد بيوتها (المقطع الثالث عشر).

- 09 مقاطع في قصر الوزير(هي المقطع الرابع، ثم من المقطع السادس إلى العاشر، ومن الرابع عشر إلى السادس عشر).

- مقطع واحد في قصر الخليفة (المقطع 12).

* (01) مقطع في الطريق إلى بلاد العجم (المقطع 17).

* (02) مقطعان في قصر ملك العجم (المقطعان 19و20).

ب - الفواصل الحوارية المعترضة:

في هذه الفواصل الحوارية التي تفصل بين المشهد والمشهد أو تتخلّل المشهد الواحد يدور الحوار بين زبائن المقهى والخادم أو بينهم وبين الحكواتي، ولا يتجاوز حجمها أحيانا المخاطبة الواحدة ينفرد بها أحد الزبائن، وهي تشكّل «تقطيعات» ترتدّ بالأحداث إلى المسرحية الإطار فتعيد المُشاهد في كلّ مرّة من ماضي التاريخ إلى حاضر التخييل، حرصًا من المؤلف على كسر الايهام وعلى المداخلة الدينامية بين الواقع وتمثيله ومخالفة خطيّة اللعبة المسرحية («كسر الطوق اليابس للعرض المسرحيّ» على حدّ تعبير ونّوس نفسه)، بالإضافة إلى وظيفتها التشويقية ووظيفتها الايديولوجية التسييسية.

ويخضع بناء هذه الفواصل المعترضة إلى هندسة لافتة، فهي تفصل بين مقطعين تارة وتتخلّل المقطع الواحد تارة أخرى، وعددها ثماني عشرة (ترد إحدى عشرة مرّة قبل الاستراحة الوسطى وسبع مرات بعدها) تتكثّف في بعض المواضع وتقلّ في أخرى، وتتوزّع أحيانا في تواتر منتظم:

- ترد لتفصل بين مقطعين في ستة مواضع، ثلاثة قبل مشهد الاستراحة الذي يتوسّط المسرحية (بين الثالث والرابع ص58 وبين الرابع والخامس ص68 وبين الخامس والسادس ص88)، وثلاثة بعد الاستراحة (بين 13و14 / ص 132 وبين 16و17/ ص 147 وبين 19و20 / ص 158).

- وتتخلّل المقطع الواحد في اثني عشر موضعا: ثمانية قبل الاستراحة (مرّتان خلال المقطع الرابع / ص64 و65 و أربع خلال الخامس/ ص81/ 84/ 85/ 87، ومرّتان في التاسع / ص108 و109). وأربعة مواضع إثر الاستراحة (في الرابع عشر / ص137 والسادس عشر/ ص145 ومرّتين في المقطع الثامن عشر/ صفحتي 148 و150).

وفي ما يلي جدول يلخّص بنية المقاطع الحوارية في المسرحية وأطراف الحوار في كلّ منها:

المقاطع الحوارية في مسرحيّة «مغامرة رأس المملوك جابر»

ترتيب المقطع	في المقهى= حاضر التخييل	في بغداد وبلاد العجم = الماضي التراثي	الصفحات	المراوحة بين المستويين المسرحيّين
1	بين الزبائن والخادم : في انتظار الحكواتي		50-48	I - المستوى الأوّل (مقطعان حواريّان)
2	بين الزبائن والحكواتي إثر وصولـه		55-50	
3	نقلات خاطفة إلى زبائن المقهى لكسر الايهام في 11موضعا.	مجموعة من عامة بغداد	58 - 55	II - انتقال إلى المستوى الثاني (8 مقاطع حوارية)
4		قصر الوزير: بين جابرومنصور	68 - 58	
5		أمام المخبزة: طريق الأمان	87 - 69	
6		قصر الوزير: بين جابر وياسر	96 - 88	
7		قصر الوزير: بين الوزير وأميره	103 - 96	
8		قصر الوزير: جابر يعرض خدمته	111 - 103	
9		قصر الوزير: مشهد الحلاقة	115 - 111	
10		قصر الوزير: كتابة الرسالة على رأس المملوك جابر	117-115	
11	الاستراحة / التفكير بين الحكواتي والزبائن: استعجال حكاية الظاهر مجدّدا		122-117	III - عودة مؤقتة إلى المستوى الأوّل
12	نقلات خاطفة إلى زبائن المقهى لكسر الايهام في 8 مواضع.	قصر الخليفة: بين الخليفة المقتدر وشقيقه.	128 - 122	IV - انتقال ثان إلى المستوى الثاني. (9 مقاطع حوارية)
13		مقطع في بيت بغدادي بين زوج وزوجته = (بؤس وبطالة واستغلال) (نفس درامي عاطفي تأثيري)	132 - 128	
14		قصر الوزير: بين جابر ومحبوبته (حبّ ووداع)	139 - 132	
15		قصر الوزير: بين جابر والوزير (الاطمئنان على آخر الترتيبات وانطلاق جابر)	143 - 139	
16		قصر الوزير: بين منصور وياسر (تقييم تصرّف جابر)	146 - 143	
17		في الطريق إلى ملك العجم: ملحمة جابر وهم الملحمة الفرديّة/ (تيرادة ذات نفس ملحميّ)	148 - 147	
18		رجال ونساء في شوارع بغداد تضاعف البؤس بعد فرض الضريبة	153 - 148	
19		بلاط منكتم بن داود بين جابر والملك: قراءة الرسالة	158 - 153	
20		بين جابر والسيّاف سقطة جابر/ (تيرادة ثانية ذات نفس مأسوي)	162 - 158	
21	الزبائن في ما بينهم، وبينهم وبين الحكواتي (ردود الفعل تجاه مصير جابر)		164-162	V - العودة إلى المستوى الأوّل
22	استباحة بغداد وأهلها (نفس مأسويّ ينتهي بفسحة أمل معلّق) سقوط الحواجز الفاصلة بين الزمان والمكان وبين زبائن المقهى وعامّة بغداد وجمهور المتفرجين في القاعة الذين يوجّه إليهم الخطاب مباشرة. مقاربة المسرحية من منظور الأشكال المسرحية الكلاسيكية مسألة نسبية جدّا.		168 - 164	VI - امتزاج المستويَين

2 – تنامي الفعل المسرحيّ:

أ – الأحداث :

أحداث المسرحية المضمّنة مستوحاة، مثلما هو معروف، من حكاية شعبية خرافية من حكايات «ألف ليلة وليلة» أغناها الكاتب بحركة مسرحيّة نامية وأطّرها بأطر مكانية وزمانيّة أكسبتها مدلولها السياسيّ والاجتماعي.

فعلى امتداد الحوار تنمو **حركة مركّبة** لا تسير في اتجاه واحد ولا تتقيّد بمسيرة بطل مركزيّ دون غيره، إذ يرتبط تطوّر الحركة المسرحية بمسيرة شخصيات أو مجموعات تشكل ما يشبه الشخصية الجماعية كالتالي:

ـ **مسيرة «جابر»**: تبدأ ملحمية وتتصاعد ما بين المقطع الرابع والمقطع التاسع عشر، ثم تسقط عموديّا في المقطع العشرين إثر عدد من المشاهد المقتضبة لتتحوّل إلى مأساة عنيفة بشعة يتفاعل معها متفرّجو المقهى تفاعلا دراميّا قويّا.

ـ **مسيرة عامّة بغداد**: تبدأ متأزّمة منذ المقطع الخامس(جوع/استسلام وعجز..)، وتتصاعد حركتها الدرامية في خط مواز لخطّ التصاعد الملحمي لدى المملوك جابر، لكنه مختلفٌ عنه ومنفصل (جفاف لبن الأمّ/ تضوّر الطفل جوعا/العجز عن توفير لقمة الخبز يومين متتاليين..)، ثم تنتهي بنهاية مفجعة (حمّام الدم الذي يغرق فيه أهل بغداد) فتشترك المسيرتان في هذا الطابع المأسوي الذي يظهر من خلال العنف والمرارة وبشاعة المشاهد، من مؤلف يقصد قصْدًا إلى إقلاق المتفرّج ويصرّح بأنّه حريص على ألاّ «تفقد (المسرحية) مرارتها».

ـ **مسيرة زبائن المقهى**: تواكب مسيرة جابر وتنشدّ إليها عبر مراحل تنفيذ مغامرته، فتتصاعد بتصاعدها، لكنّها –على خلاف المسيرتين الأخريين- يظلّ مصيرها معلّقا مرهونا بقرارها المنتظر، موكولا إلى إرادتها المأمولة (2).

ب – المكـان والزمـان :

ـ **المكـان مكانان**: يتوزّع المكان بين مواضع عدّة، فلم تعد تحكمه وحدة المكان (التي كانت أحد أسس المسرح الكلاسيكيّ)، بل إنّ المؤلف يبقي باب الارتجال مفتوحا فيدعو إلى تقديم مسرحيته في أيّ مكان، **المهمّ أن يكون المكان مسرحا للحياة لا مجرّد مكان للعرض.** وتحكمه حركة الانتقال المتناوب بين فضاءين رئيسيين هما فضاء شوارع بغداد وقصورها وفضاء المقهى.

* المكان في المسرحية الإطار: هو فضاء ذلك المقهى الشعبيّ الذي اختاره المؤلف، والذي يعدّ أحد أكثر ميادين الحياة العامّة اليومية تميّزا، وقد اختار له زبائنه من شريحة اجتماعية ممثّلة للطبقات الشعبيّة. يبدو مكانا للفرجة والغياب والعطالة وتزجية وقت الفراغ بامتياز(لا أفعال فيه سوى رغبات بسيطة تقدّم للخادم أو سؤال يوجّه إلى الحكواتي حبّا للاطّلاع).

* المكان في المسرحية المضمّنة: هو فضاء الأحداث المستوحاة من التراث في مدينة بغداد التي ترمز إلى دولة العرب وحضارتهم زمن انحدارها وضياع عزّها، ويتوزّع بين القصر والشارع، وبين بيوت الخاصة وبيوت عامّة الناس في مقابلات بين بطش أهل السياسة وانصرافهم إلى حبك الدسائس وبين انشغال العامة بالجري وراء القوت وصون الكرامة، وهو على نقيض الفضاء السابق مليء بالحركة والفعل وحبك الخطط واغتنام الفرص والإعداد للمستقبل.

ـ **الزمـان زمانان**: حاضر وماض، حال ومآل.

* أمّا الأوّل فحاضرٌ محدَّد بالسهرة، سهرة الزبائن ينصتون إلى العمّ مؤنس الحكواتي، فالأحداث في المسرحية مرتبطة بهذه الفسحة الزمنيّة الواحدة تبدأ ببدايتها وتنتهي بنهايتها («تصبحون على خير وإلى الغد»)، وزمن السهرة في هذا الحاضر مطابق من جهة ثانية لزمن الفرجة، فرجة المشاهدين داخل قاعة العرض.

* وأمّا الثاني في المسرحية المضمّنة، فهو زمن مركّب مثقل بالدلالات الإيحائيّة إذ هو زمن استعاريّ غير مقصود لذاته، هو في ظاهره زمن تراثيّ ماض تُستلهم أحداثه من العهود العباسية المتأخّرة، اعتمادا على الإشارة إلى خليفة المسلمين، وقد أعيدت صياغته. أمّا وجه الشبه الذي لا يكاد يغيّب، فقد سخّر المؤلف جملة الأدوات الفنيّة المستخدمة في مسرحيته للإبانة عنه، فما لهذا الماضي من مقصد سوى الحاضر والمستقبل (3)... فالتاريخ غير مقصود لذاته وليس من اهتمامات المؤلف إلاّ بالقدر الذي يتيح له إطارا فنّيا يستخدمه للتعبير عن المضمون الذي يريد التعبير عنه. وهذه الحقبة التي يستخرجها ونّوس من عهود سالفة ويعيد نشرها امتدادٌ لحاضر الزبائن–وحاضر المتفرّجين من ورائهم –وإسقاط استباقيٌّ للمستقبل الذي يتهدّدهم.

ج -استخدام الراوية :

جعل المؤلف من الحكواتي راوية لمسرحيته ينقل المشاهدين مع زبائن المقهى من مقطع إلى آخر، ومن مكان إلى آخر ويربط بينها، وهذا شكل ثان من أشكال توظيف التراث استمدّه ونّوس من الموروث السرديّ العربي القديم (سيرد في ما يأتي شيء من تفصيل وظائف الراوية ودرس لطائفة من خصائصه ومواضع تدخّله).

إطار هذه المسرحيّة إذن تراثي خرافي ماض والمضمون الذي أثّث به هذا الإطار معاصر بل راهن. ويظهر الانشغال بالتراث في المسرحيّة على مستويي الشكل والمضمون (مضمون الحكاية وأسلوب روايتها). وفي هذه الصورة أوضح مثال على موقف ونّوس من مسألة توظيف التراث في المسرح العربيّ المعاصر ومظهر من مظاهر تأصيل هذا الفنّ المستحدث في الفكر والحضارة.

3 – الحوار والإشارات الركحيّة :

أ – الحــوار :

يكوّن الحوار النص الأساسي لأيّ مسرحية، و يعدّ أهمّ مقوّم من مقوّمات الخطاب المسرحيّ، وهو يحتاج إلى وقفة أطول لا يتّسع لها هذا المجال إذ يمكن أن يدرس تنوّعه من زوايا عدّة أبرزها: أطرافه وطبيعة العلاقة بينها وعدد المتحاورين وحجم المخاطبات ودرجة تناسقها أو تقابلها وعلاقة الحوار بالفعل.. ويرتبط بالنسيج العام للحركة الدراميّة إذ يسهم في خلق الشخصيّات ويعرض الحوادث ويبني المسرحيّة ويمنحها مفعولا واقعيّا، (هو «فعل مقول»حسب تعبير «بيرانديللو»، فأقوال المتحاورين مضافة إلى ما يؤدّونه من حركات تقوم في المسرحيّة مقام السرد في الرواية أو في فنّ القصّ بعامّة).

وبالنظر إلى العلاقة التي تحكم المخاطبات يمكن أن نخرج بالملاحظات الآتية:

– تكون **المخاطبات سجاليّة** حينا فتقوم على مواقف خلافيّة ويعكس الحوار في عدد من المقاطع رؤيتين متقابلتين؛ فحينما يتعلّق الأمر مثلا بتقييم سلوك المملوك جابر نجد السجال يسيطر على الحوار بين جابر ومنصور في المقطع الرابع، أو عند دعوة الرجل الرابع العامّة إلى تغيير مواقفهم، يجري سجال بين الرجل الرابع وبقية رجال بغداد ونسائها في المقطع الخامس (ص -83 85)، حينها يعلمنا ونّوس من خلال إشارة ركحيّة أنّ الممثّلين الخمسة ينقسمون «إلى مجموعتين» و«أنّهم جميعا في مواجهة الرابع» (ص 83)، كما يظهر هذا النوع من الحوار في المشهد الذي يجري بين الزوج وزوجته (المقطع الثالث عشر). ويمكن أن تضمّ إلى هذا النوع من المخاطبات مخاطبات تقييميّة نقديّة يقيّم فيها أصحابها سلوك إحدى الشخصيات، وهذه المخاطبات تتّسم عادة بقدر من الطول والاسترسال النسبيين (انظر على سبيل المثال مخاطبات ياسر في حواره مع جابر -المقطع السادس- ص89-93).

– إلاّ أنّ اللافت أنّه **يغلب على كثير من المخاطبات التوازي والتتابع الخطّي** الذي يجعل مخاطبات الشخصيات المختلفة نصّا متكاملا تتداول هذه الشخصيّات على استكماله. ومن أوضح الأمثلة على ذلك تلك الحوارات التي تجري بين زبائن المقهى والتي تُشعرنا في كثير من المقاطع المعترضة بأنّ **الزبائن جميعهم صدى لصوت واحد**، حتّى كأنّهم يكادون يتحوّلون إلى شخصيّة جماعيّة واحدة على تعدّد أفرادهم، وكثيرا ما تتميّز مخاطباتهم بالقصر والقرب من اللغة المحكية وانفعالاتها. ومن أمثلة ذلك الحوار الآتي:

– زبون (2): طبعا، سيرة الظاهر، فقد نفد صبرنا ونحن ننتظرها.
– زبون (1): أي والله صار أوان سيرة الظاهر بيبرس.
– زبون (3): ياعيني على أيام الظاهر!
– زبون (1): أيّام البطولات والانتصارات.
– زبون (3): أيّام الأمان وعزّ الناس وازدهار أحوالها.
– زبون (2): من زمان ونحن ننتظر سيرة الظاهر (4).

ويشابه هذا الخطاب المتناوب بين الشخصيّات ما نجده بين رجال بغداد ونسائها، كالحوار بين الرجال الأوّل والثاني والثالث والمجموعة (المقطع الثالث – ص 56-58)، وكذلك المخاطبات التي ترد في المشهد الختاميّ. ولعلّ انتشار هذا النوع من الحوار الخطي لا ينفصل عن نظرة ونّوس إلى الشخصيّات وانشغاله بمضمون القضيّة التي يريدهم أن ينطقوا باسمها أكثر من انشغاله بالسمات المميّزة لكلّ شخصيّة منها، بل لعلّ الانشغال بالفكرة يعلو حتّى على البناء الدرامي للأحداث نفسه ويقوده. فالحوار القائم على مخاطبات متكاملة، يلجأ

إليه عند عرض مواقف الشخصيّات المتشابهة غير الواعية بأبعاد ما يجري من حولها، أمّا الحوار الذي يقوم على مخاطبات خلافية أو تقابليّة، فإنّه يبدو أكثر حضورا كلّما تعلّق الأمر بطرح المضمون التسييسيّ للمسرحيّة سواء عند التوعية برؤية المؤلف والإقناع بوجاهتها أو عند تخطئة الموقف المخالف المبنيّ على الانتهازيّة والفرديّة قصد دحضه مثلما هو الحال في نقد سلوك جابر: تغلب المخاطبات السجالية كلما تعلّق الأمر بشخصيات صاحبة رؤية أو حاملة لفكر المؤلّف، وهي تواجه من يخالفها أو لا يعي الخطر المحدق بها، وتتكامل المخاطبات لتشكل نصّا أفقيّا مستويا كلما تعلّق الأمر بشخصيات مسطحة لا تكاد تميّز بعضها من بعض سوى الأرقام.

ب – الإشارات الركحية :

تعدّ الإشارات الركحيّة النص الثانوي الذي تقوم عليه المسرحية بعد نص الحوار الأصلي ،ومن وظائفها أنّها تساعد- إلى جانب تدخّلات الحكواتي - على الربط بين المقاطع الحوارية وضمان تسلسل الأحداث. وتغلب عليها الجمل المقتضبة غير أنّ **حجمها** يطول أحيانا متى كانت سردية مكمّلة لفراغات الحكاية خاصّة، وهي تتضمّن غالبا توضيحات تتصل بالعناصر الركحية الأساسية وبعض عناصر الإخراج (السينوغرافيا) كالديكور والأصوات والإضاءة والحركات واستخدام فنّ الإيماء والهيئات ومواقع الممثلين وتوزّعهم. . .) ممّا يُغني عناصر «التمسرح» (5).

وتتوزّع **مواضعها** فتكون استهلالية يبدأ بها المقطع أو موضعيّة تتخلّله، أو ختامية تحدّد نهاية المقطع،كما ترد على نمطين فتكون سرديّة تسهم في تأطير الأحداث وتُصوِّرُ مآلها، أو تتكوّن من فقرات وصفية تؤطّر تلك الأحداث بتفصيلات لا يتّسع لها الحوار. . .

4 – الشخـصيّـات :

أوّلا- شخصيات المسرحية الإطار:

1ـ الشيخ «مونس الحكواتـي» :

أ – **تقديمه**: يجري تقديم هذه الشخصية من خلال مجموعة من السمات كالآتي:

* **سنّه** (شيخ) **وحركته** (يلحّ الوصف على بطئها: «يتقدّم بحركة بطيئة»/ «حركاته بطيئة»).

* **هيأته وملامحه** يلحّ الوصف على حيادها وانعدام أيّ طاقة تعبيريّة فيها (وجهه يشبّه بوجه من «شمع أغبر»).

* **حيـاده** : يغلب عليه حياد يوحي بالصرامة والثبات في علاقته مع من حوله من زبائن المقهى، ويبدو في تقابل تامّ مع ما يلقونه به من الترحاب والتشوّق للاستماع إلى حكاياته والتأنّس بها، وهو الحكواتي «المؤنس» اسما ومسمّى.

* **ترابط حكاياته** ترابطا: **لا تقديم فيه ولا تأخير**، فحركة القصّ تسير لديه وفق **نظام محكم وحتميّة قاهرة** لا يقبلان الاستباق ولا التأخير («الحكايات مربوطة بعضها ببعض»/ «لكلّ قصّة أوان»- ص 53-54 / «لن نفهم أيّام الظاهر إلاّ إذا فهمنا ما تقدّمها من أوضاع وأزمان»- ص121-122) وكتابه «السميك/ العتيق/ القديم» متسلسل، والعم مونس يعرف أنّ قصّة الظاهر بيبرس التي يطالبه بها زبائن المقهى ويتحرّقون لسماعها آتية، وزمن النصر والعزّة قادم لا محالة، لكنّ لهما أوانًا لا يمكن تغييره. أمّا في الزمن الراهن، فلا مفرّ من الحكايات المحزنة ومكابدة أحداثها المأسوية، حتّى وإن خاب انتظار المنتظرين، والشيخ مونس إلى ذلك كلّه عنيد دقيق المواعيد «كالساعة»/ «لا يقدّم ولا يؤخّر»!

هو إذن رمز التاريخ **أو صوت الزمـن يحمل كتاب الأيام بين ذراعيه، وتتالى عصوره في حركة متسلسلة دؤوب، فلا يجوز معه إسقاط الحلم بالنصر على زمن الهزيمة لمجرّد التسلية والتشوّف. إنّما للنصر أوان يئين بالإرادة ويخضع للتغيّر الحتمي الثابت.**

- **أسلوب تقديمه :**

يقدّمه الوصف باعتباره إحدى شخصيّات المقهى، وهو كما يشير إلى ذلك محمد الناصر العجيمي (6)- الشخصية الوحيدة التي تحمل اسمًا وهويّة واضحة مقارنة بالشخصيات الأرقام الأخرى من زبائن المقهى.

ويتولّى «العمّ مونس» تقديم الشخصيّات طوال المسرحية لكنّه في البداية يتمّ تقديمه وكأنّه شخصية، قبل أن يشرع في أداء وظيفته راوية للمقهى، وأمّا الراوية الذي يتولّى تقديمه، فهو «ونّوس» حكواتي الصالة وراوية «المقهى

الكبير» حيث المتفرّجون الحقيقيّون المستهدفون بالحكاية. والشيخ مونس الراوية الماثل على الركح **يقوم في المسرحيّة التراثيّة المضمّنة بالدور نفسه الذي يقوم به ونّوس الراوية المستتر في المسرحيّة كاملة.**

ب – وظائفه في المسرحيّــة المضمّنة :

تدلّ دراسة مواضع تدخّله عبر المسرحيّة عامّة على أنّه :

– **محرّك التحوّلات والمفصل الذي تتبدّل عنده الأحداث وبه تتغيّر وجهتها؛** فهو يسيطر على الموقف ويمنع انقطاع «خيط الحكاية بالنقاش»، حينما يتخلّل التمثيل حوارٌ بين الزبائن فيخشى من اختلاط مستويَي التمثيل واندثار الخط الفاصل الواصل بينهما(«يعلوصوته ليسيطر على الموقف، فيمنع انقطاع خيط الحكاية بالنقاش») . .

– **يتدخّل 28 مرّة، منها مرّة في بداية كلّ مقطع حواريّ جديد** تقريبا أي عند كلّ تحوّل في أطراف الحوار، لتأطير الأحداث أو لتلخيص ما تقدّم وختمه أو لتهيئة اللاحق منها، فهو المفصل الذي تتصل بواسطته المقاطع الحوارية وتنفصل، وهو في هذا كلّه يسعى إلى التزام دور الراوية المحايد كما تقدّم.

* يتولّى في نطاق مهمّته هذه تكملة الحوار بالسرد حينا وبالوصف حينا آخر، **فيكمّل** حديثُه **وظيفةَ الإشارات الركحيّة** بتفصيل بعض الأحداث أو تفسيرها أو بإضافة جزئيّات لايتّسع لها الحوار. ومن أمثلة هذه التدخّلات الوصفية وصف استرخاء جابر واستبطان أحلامه وأحاسيسه، ووصف رشاقة حركات الحلاّق في مشهد الحلاقة.

* يتحوّل مونس الحكواتي من راوية محايد للأحداث **إلى موضوع للحديث فيصبح** مقصودًا بالوصف والحكاية أو يصبح طرفًا في الحوار (كأن يجيب أحد الزبائن عندما سأله عن الخبر الذي سمعه جابر : «انتظروا وسيأتي الجواب»).

* **يخرج عن حياده في عدد من المواضع في المسرحيّة** فيفسخ العقد الذي أبرمه المؤلّف مع مشاهديه وقرّاء نصّه، والقاضي بالتزامه الحياد، ويُجري على لسانه أحكامًا وتقييمات تشي بتوريطه في المقصد التسييسيّ؛ ومن أمثلة ذلك حديثه عن جوّ الترقّب والتآمر الذي يسود العلاقة بين الخليفة والوزير خاصّة والحياة عامة، والتشبيه الذي يورده في قوله : «وكلعبة الشطرنج كلٌّ ... يفكّركيف يحرّك أحصنته وجنوده. اللاعبان خليفة بغداد ووزيرها، ورقعة الشطرنج بغداد وعامّتها». وهكذا **يتصادى صوت حكواتي المقهى الظاهر وصوت حكواتي الصالة المستتر.**

* ترد تدخّلات هذا الراوية في شكلين :

– شكل **«مونولوجات سرديّة** «monologues narra-tifs» تستخدم لاستكمال الحوار والإخبار ببعض الأحداث (أو وصفيّة) تتخلّل المخاطبات والمواقف الحواريّة تارة،

– **وشكل مخاطبات** تندرج في الحوار وتشكّل جزءا لا يتجزّأ من وضعيات التداول والتبادل.

* يتدخّل الشيخ «مونس الحكواتي» في الحوار ويصبح طرفا مباشرا فيه في المواضع الآتية :

1 – **في بداية المسرحيّة** عند دخوله الركح، وعندما يحاور زبائن المقهى حول الحكاية الراهنة وتأجيل الحكاية المرغوبة (المشهد 2) قبل **الانتقال** من المسرحية الإطار إلى المسرحية المضمّنة.

2 – في منتصفها عندما **يخاطب الزبائن** مباشرة ليستأذنهم في الاستراحة لشرب الشاي، وهو المفصل الذي يعيدنا فيه الراوية من المستوى الثاني (المسرحيّة المضمّنة) إلى المستوى الأوّل الأصليّ في المشهد الحادي عشر (11).

3 – **في نهايتها** حين تتكثّف تدخّلاته في المشهدين الأخيرَيْن، إذ نجده يشارك في محاورة الزبائن في المقطع ما قبل الأخير للإعلام بجزئيّة مهمّة في تفسير النهاية التي لقيها المملوك «جابر» ولقراءة نص الرسالة القاتلة المحفورة في رأسه، ثم يتدخّل بكثافة في المقطع الختاميّ على وجه الخصوص (4 مرّات) حين تتداخل مستويات التمثيل، فتمتزج المسرحية المضمّنة بالمسرحية المؤطرة، ويتجه الجميع إلى جمهور المتفرّجين في قاعة العرض، لوصف مآل الأحداث وتحميل الزبائن المتفرّجين مسؤوليّة تحديد أوان قصّة الظاهر، أوان الخروج من زمن الهزائم إلى زمن الفرح والعزّة والنصر. يغادر في المشهد الختاميّ وظيفة السارد ليقوم بالتعليق على الأحداث وتقييمها فينضمّ صوته إلى أصوات باقي شخصيات المستويين الأوّل والثاني لينطقوا جميعا بصوت المؤلّف ويعبّروا عن موقفه.

2 ـ زبائن المقهى :

يشكّلون منذ المقطع الافتتاحيّ **كمًّا بشريًّا غير محدّد** («عدد من الزبائن»)، لا هويّة تحدّدهم ولا أسماء تميّز بعضهم من بعض، بل هم مجرّد أرقام بلا ملامح جسدية ولا سمات نفسية أو فكريّة. أمّا مرتبتهم الاجتماعية، فندرك من الحوار أنّهم يشتركون في الانتماء إلى الطبقة الشعبية الفقيرة.

وهم ثانيا **متفرّقون** «على كراسي مبعثرة» / «في أرجاء المقهى» لا يوحّد بينهم في الظاهر إلاّ تدخين النارجيلة وشرب الشاي، يعيشون حالة **الاسترخاء وقلّة الحركة وانعدام النشاط**، فنشاطهم الوحيد، بعد التدخين، ضجيج الكلام المصاحب لقرقرة النارجيلة والأغاني المنبعثة من الراديو، وهو ضجيج يبلغ حدّ الفوضى. وهذه الأصوات يتّخذها المؤلف أداة لخلق تآلف وجدانيّ بين جمهور الخشبة وجمهور القاعة؛ لذلك نجد التقديم الذي صدّر به المقطع الافتتاحي يوليها اهتماما لافتا(فيتحدّث عن أثرها وبدايتها وطولها وقصرها واختيار توقيتها وظروفها..). وهؤلاء الزبائن يشاهدون الأحداث أو يعلّقون على البعض منها في أحسن الأحوال، **لكنّهم لا يشاركون** في صنعها ولا ينجزون أيّ فعل ذي بال. وهم يتمنّون ويرغبون وينتظرون والخادم لا يني في تلبية طلباتهم، والحكواتي يروي لهم الحكاية بعد الحكاية لكنهم مطمئنون إلى أمانيهم راضون بوضعهم مستسلمون، يحملون آمالهم وأمانيهم وينتظرون تحقيقها بفعل الكلام ليأسهم من رؤيتها عيانا في واقعهم، أويستلذّون الهروب إلى سعادة وهمية من الماضي المجيد ومن خيال القصّ والمغامرات الشائقة تنسيهم مرارة الواقع وعمق المفارقة بين هذا وذاك: فواقعهم واقع الهامشية والانكسار والاضطراب والخوف والإحساس بالخطر والتخلّف والفقر والعيش النكد وغلبة الباطل والشعور بالغبن والظلم وضياع الحقوق، وأحلامهم تتوق إلى العزّة والبطولة والنصر والأمان والازدهار وسيادة الحق والعدل والعيش الكريم...

لكنّ الأحداث تأبى إلاّ أن تخيب آمالهم وتحبط انتظاراتهم في أكثر من موضع: في انتظار بدء حكايات النصر والعزّة مع أخبار الظاهر بيبرس وعند مشاهدة نهاية جابر المفجعة بعد أن حظي بإعجابهم لشطارته. فقد أرادوا أن تكون مغامرة «جابر» عزاء يجبر خاطرهم ومهربا، لكنّ مسارها نغّص عليهم متعة الخيال اللذيذ الذي أرادوا أن يستغرقوا فيه. أمّا من حيث تطوّر هذه الشخصيات، فالملاحظ أنّ موقفهم يظلّ في الجملة موقفا انفعاليًّا إلى النهاية، فتعاطفهم مع المملوك «جابر» وردود أفعالهم على إعدامه لا تدلّ على تطوّركبير في وعيهم بأبعاد ما أقدم عليه ولا بالدوافع التي حرّكته رغم نقمتهم على الوزير الذي شجّعه، وحتى حينما أعلمهم السيّاف بخيانته سخطوا عليه ثم ما لبثوا أن عادوا إلى ما كانوا فيه، فطلب أحدهم شايًا وطلب الآخر قهوة، فهل يعكس ذلك نظرة المثقّف(ونّوس) إلى مستوى الوعي لدى عامّة الناس في فترة ما بعد الهزيمة؟

ثانيا: شخصيات المسرحية المضمّنـة:

1 – شخصيّـة المملـوك جـابـر :

– **تسمية المسرحيّة باسمه** : اتخذت المسرحيّة من مغامرته عنوانا، على الرغم من أنّه شخصيّة من شخصيّات المسرحية المضمّنة، وهذا يؤكد موقع هذه المسرحية المحوريّ من مقاصد المؤلّف، فهي التي تتركّز فيها رسالة ونّوس بدرجة أساسيّة. وعلى الرغم من صعوبة الحديث عن «بطل» بالمعنى الذي نجده في المسرح الكلاسيكيّ، وفي الفنّ التراجيدي على وجه التحديد لارتباط نموّ الأحداث بمسارات شخصيّات متعدّدة، كما ذكر، فإنّ شخصيّة «جابر» تبدو من هذه الزاوية شخصيّة رئيسيّة. وإذا جاز لنا الحديث عن بطل، فالأَوْلى أن نتحدّث عن **«بطل مضادّ» أو «بطل سلبيّ»** (l'antihéros ou le (héros négatif) أي ذلك الذي يعطي«المثال السيّئ» وتحرّكه نوازع غير نبيلة.

– **تقديمه** : يقدّمه الحكواتي فيذكر ذكاءه ولهوه واستخفافه بالسياسة وخلافات أهلها، وتستكمل تقديمه الإشارات الركحية فتشير إلى سنّه وقامته وحيويّته وتؤكّد فطنته. فالعناية واضحة برسم ملامح هذه الشخصية المحورية خلقة وخُلقا وطباعا ونفسية وعاطفة. . .

– **حضوره**: تحضر شخصية جابر في عشرة مقاطع حوارية من مجموع 17 مقطعا مخصّصا للمسرحية التراثية المضمّنة، منها أربعة مقاطع هو محورها الرئيسيّ بل الوحيد أحيانا(المقاطع عدد 9 و 10 و 17 و20)، كما يظهر موضوعا للحديث رغم غيابه في ثلاثة مقاطع أخرى(11 و16و21).

– **معالم شخصيّته :**

* **انتهازيّته** : معنيّ بمصلحته الخاصّة وما عدا ذلك لا يهمّه مالم يتعارض مع رغبة أولم يجلب منفعة («يستطيع الوضع أن يتعقّد ويضطرب ...لكن بعيدا عنّي»). يقوده طموح جارف أشبه بالطمع وحرص على تحسين المنزلة أقرب إلى الرغبة في التسلّق السريع أوالقفز. أما ذكاؤه فعمليّ أقرب ما يكون إلى الشطارة واستفراص الفرص. يقول مطلقا رؤيته في ما يشبه النصيحة أوالحكمة: « لكلّ عملة وجهان، والمهمّ أن تميل في الوقت المناسب إلى الوجه الكاسب »(ص 64).

* **الروح العابثة وحبّ المراهنة والاستخفاف حتى بعظائم الأمور** جريا وراء المنفعة الشخصية، تلك هي مفاتيح شخصية «جابر»، وتلك هي أسباب حتفه.

* **ذكاؤه**: خبث ودهاء وتحيّن للفرص، مع قدرة خرافية على الابتكار والتخيّل هَدَتْهُ إلى ابتداع تلك الحيلة العجيبة التي لا تخطر على بال في إخفاء الرسالة، رسالة الآمال والخيانة والموت المرسوم تحت فروة شعره. . . من يرَ مظهره يُعجب بمرحه وفطنته ويأسف لنهايته (كما فعل الزبائن)، ومن يُنعم النظر في مخبره ينقم على انتهازيته وارتمائه على ما يظنّ فيه منفعته ويشمت به عند نيله جزاءه (عبرة النهاية على لسان الحكواتي والمجموعة، ومن ورائهم ونّوس).

* **استخفافه بالسياسة**: لا يفوّت فرصة للاستخفاف بالخليفة وبالوزير، حتّى والناس في أشدّ حالات التأزّم، ولا يمنعه هذا من التزلّف إن كان في ذلك منفعة (فهو ينحني عند دخوله على الوزير ويبالغ في الانحناء حتّى يضطرّ ونّوس المتخفّي وراء الحكواتي إلى التصريح بذلك : «حتّى ينكشف النفاق واضحا»). أمّا بعيدا عن أعين السادة حين يكون مع أمثاله من المماليك، فهو يرسم لأهل السياسة صورا كاريكاتورية فيها استخفاف الهازئ اللامبالي وانتقام المملوك المسلوبة إرادته (كالوزير الذي ينبت له قرنان أو يتدلّى من فمه نابان، أوكالخليفة يجرّد ليلا من سراويله وهو نائم. .). ولا شكّ أنّ وراء هذا التهكم المرير سخرية ونّوس اللاذعة النابعة من وعيه السياسيّ وفكره الناقد.

* **حبّه لزمرّد الجارية**: شكّل في شخصية جابر عاملا إضافيّا ضاعف تحرّقه على أداء المهمّة بنجاح وسرعة، فامتزج في وجدانه إيصال رسالة الوزير «بوهج الذهب وعطر زمرّد وعلوّ المقام»، وطمع في نيل الثروة والحبّ والجاه دفعة واحدة على حساب اضطراب أحوال الناس وبؤسهم وانحطاط شأنهم. ولا تخفى دلالة اسم الجارية، وما يرمز إليه «الزمرّد» من مغريات الحياة ومتعها التي تسيل لعاب الطامعين.

* **رحلته الملحميّة إلى أحلامه** : يندفع «جابر» بفعل تلك المؤثّرات المتراكمة اندفاعة الفارس لا يلوي على شيء، فيظهر في المقطع السابع عشر، وهو المقطع الذي يقوم على **«تيرادة» جابر** (رغم وجود حوار جانبيّ ينشأ في المستوى الأوّل بين ثلاثة من زبائن المقهى)، يخترق الآفاق ماضيا نحو هدفه تحفزه آماله وتقوده إرادته فيحفز جواده الجامح ليطوي به الزمان والمكان في طريق توهّم أنّها متعرّجة في اتجاه الذهاب، مستقيمة عند الإيّاب.

ولابدّ من الوقوف عند هذه التيرادة لنلحظ ما تتميّز به من طاقة تأثيريّة فائقة **ورقيّ في الصياغة، فهي تختصّ** بقدر من متانة الأسلوب وتتشكّل في **صياغة شعريّة غنائيّة** (تتوازى فيها انطلاقته بانطلاقة بعض قوى الطبيعةكحركة الشمس وامتداد البراري) تفوق اللغة العادية،و تتميّز بنفَس حماسيّ يكاد يكون ملحميّا لولا نهايته المأسوية (أو التراجيكوميديّة)، فملحمة السراب (7) هذه تبدو أشبه بانطلاقة «دون كيشوتية»، إذ تختفي وراء النفس الملحمي والنهاية التراجيديّة لمسة كوميديّة مضمونها السخرية من جريه وراء سراب.

نهـايتــه :

بعد المونولوج الأوّل الذي يظهر فيه ظافرا ينقطع أيّ حوار حقيقيّ بينه وبين ما حوله ومن حوله بمجرّد مغادرته مدينته فيظهر في مونولوج ثان وهو في غرفة السيّاف «لهب» الذي لايكترث به ولا يسمعه، وبين المونولوجين ذلك الحوار الجافّ الذي دار بين جابر وملك العجم، وملؤه الاحتقار والسخرية من غفلة جابر وبلاهته. وتنتهي سقطته في التيرادة الثانية وهو في هوسه يثرثر ويغرق في أحلام اليقظة التي يتوهّم أنّه عائد إليها لتوّه، وما من أحد يعيره أدنى اهتمام. يهذي بكرم العجم

وحسن ضيافتهم وبزمرّد والمنزلة التي تنتظره، والسيّاف منشغل بإعداد أدوات الضيافة التي رأى ونّوس أنّها تليق بمقامرته الأنانيّته وخيانته... وهكذا **يتحوّل حلمه إلى كابوس** يقوده إلى حتفه، فهو لم ينجح في تحقيق أيّ من مطامعه، بل إنّه يؤول إلى شخصية منكسرة استخفّت بكلّ شيء من أجل الوصول إلى مبتغاها حتّى تحطّمت، فدُقّت عنق «جابر» إذ لم يجد من يجبر كسره وتحوّل رأسه في **مشهد تراجيدي كوميدي** إلى ما يشبه الكرة التي يقذفها السيّاف إلى الحكواتي بتشفّ مقيت («قهقهة شامتة متشفّية») وبدت غفلته أكبر من فطنته، وطمعه أقوى من حذره... استخفّ بالسياسة ورجالها فاستخفّوا به، ورفع شعارا خُلّبا هو قوله: «لكلّ عملة وجهان، والمهمّ أن تميل في الوقت المناسب إلى الوجه الكاسب»، فكان أوّل ضحايا مبدئه، وإذا هو عملة ذات وجهين راهنت على الوجه الكاسب، لكنّها وقعت على الوجه الآخر...

ويتحوّل سقوطه، مع نهاية المسرحية، من فشل فرديّ **إلى فجيعة عامّة** تعمّ مظاهرها المدينة وأهلها، فتؤول مغامرة رأس المملوك جابر المتدحرج كالكرة إلى تجربة موضوعيّة انتهت احتقانا نغّص على زبائن المقهى انجذابهم إلى هذه الشخصية المرحة، وخيبة أحبطت جميع انتظاراتهم، وتنتهي على الأرجح حسب انتظار المؤلف سعد الله ونّوس مرارة ودرسا وعظة سياسيّة يخرج بها المتفرّجون الحقيقيّون من قاعة العرض، وهو الذي يردّد: «المسرح الذي نريده... هو المسرح الذي يقلق ويزيد المتفرج احتقانا»!

2 - عـامّـة بغـداد :

أ- عامّـة الرجال والنســاء:

تربطهم بجمهور الزبائن أوجه شبه متعدّدة، فهم يحملون مثلهم أرقاما، ولا يبدو تمييزهم بالأعداد الترتيبيّة (الأول/ الثاني..) في مقابل الأرقام العادية (1 - 2 - 3...) المستخدمة مع زبائن المقهى لا يّبدو ذا دلالة واضحة. والأرجح أنّ يكون القصد منه تيسير التفريق بين المجموعتين، يستثنى من ذلك «الرجل الرابع» الذي يختلف عن البقيّة اختلافا عميقا، فهو وإن كان الأخير في الترتيب الأوّل بل الوحيد في درجة الوعي بما يجري وبخطورة الموقف. وهم يشبهون زبائن المقهى من جهة أخرى في كونهم **مستسلمين متواكلين منصرفين عن السياسة خائفين منها ومن أهلها** من الخاصّة والحكّام، إذْ ليس للعامّة المهمّشين المغلوبين على أمرهم سوى اللهاث وراء القوت اليوميّ ومكابدة ضغط الحاجات الآنية المباشرة واتقاء بطش السلطان واجتناب المشاكل حرصا على السلامة.

وربّما اختلفوا عن زبائن المقهى مع ذلك في ما يرتسم لديهم عبر الأحداث وتعاقب مقاطع الحوار من بوادر الوعي أو نشوء بعض مواقف النقد والرفض والتهكّم التي يحفزهم عليها الرجل الرابع (فهم يناقشون أوضاعهم رغم عجزهم).. لكنّهم في معظم الأحوال **انعكاس لصورة الزبائن على صفحة المسرحيّة المضمّنة**، وانعكاس من الدرجة الثانية لجمهور القاعة من المتفرّجين واستشراف لما يمكن أن يصيروا إليه.

ب- الرجل الرابع:

يبدو واحدا من عامة أهل بغداد، لكنّه يختلف عنهم اختلافا بيّنا، فهو رجل **ذو معالم مميّزة**: كهل على الأرجح («مضى من عمره أكثر ممّا بقي») وصاحب مبادئ عاش في سبيل أفكاره وقناعاته تجارب مرّة (ذاق مرارة السجن والتعذيب..)، لكنّ ذلك لم يزده إلاّ إصرارا على مواقفه وإيمانا بوجاهتها. وهو **مسائل** يبحث عن الأسباب ولا يرضى بتحمّل النتائج، **داع إلى التفكير** في الوضع لفهمه وتفسير دوافعه. يبدو من خلال تدخّلاته **صاحب رؤية**؛ فضمان الخبز والأمان الذي يريده الجميع لا يتأتّى في رأيه من طريق الحرص على المصلحة الفرديّة ولا الانتهازية، بل إنّ ذلك هو الانتحار الحقيقيّ ورمي النفس في التهلكة كما دلّت على ذلك خاتمة المسرحية، وإنما هو إبداء الرأي وإعلان الموقف بناء على الفهم الموضوعي للواقع والسعي إلى تغييره. يقول ونّوس في الايضاحات التي ذيّل بها مسرحيّة «الملك هو الملك»: «إنّ ما نقدّمه ليس محاكاة للواقع، وإنما أمثولة تساعد على فهم بعض ما يجري في الواقع واتخاذ موقف منه» (8). وكل هذه السمات تجعل من شخصية الرجل الرابع في المسرحية **رمز المثقّف الواعي** الملتزم بقضايا الطبقات الفقيرة القريب من معاناة شعبه.

أمّا من حيث علاقاته بباقي الشخصيّات، فإنّنا نلاحظ

وجود صلة تربطه بالمملوك منصور من بعض الوجوه، وبدرجة أضعف بالزبون الرابع ؛ إذ يشترك ثلاثتهم في نضج الرؤية ورفض التهوّر وروح المغامرة والفرديّة على تفاوت بينهم في ذلك. ولشخصية الرجل الرابع أيضا صلة بشخصية الحكواتي في المسرحية الإطار، ولعلّ هذا ما يفسّر اشتراكهما في المشهد الختامي في توجيه الرسالة إلى جمهور القاعة (يجعله المؤلف ينهض من بين الموتى ويقف إلى جانب الحكواتي). و يتبيّن ممّا تقدّم أنّ **الرجل الرابع صوت المؤلّف وحامل الرسالة البديلة لرسالة المملوك جابر.**

3 - خاصّة بغداد :

أ- الوزير محمد العبدلي :

يحمل اسما وسمات تميّزه شأن جميع شخصيّات الخاصّة والحكّام، وقد رسم الحكواتي ملامحه الخلقيّة العامة وحالته قبل ظهوره على الركح رسما كاريكاتوريا شنيعا يحمل على النفور منه وبغضه، فملامحه تدل على أنّه رجل في الأربعين/ بدين/ منقبض الأسارير/ حقود منافق «يخفي حقدا دفينا يمور»، يعطس كلّما دسّ نشوقا في منخرَيه... وطباعه تتميّز باللؤم المتأصّل الذي يظهر حتّى على تقاطيع وجهه. كما أنّ حالته النفسيّة والعصبيّة تعكس ما يبطنه من شدّة القلق والانفعال والتوتّر (يستولي عليه الضجر والعصبيّة). أمّا شخصيته السياسية فترتسم ملامحها كالآتي: إنّه شخص طامع في الاستيلاء على السلطة، مُسْتَقْوٍ بالأجنبيّ على غريمه لتحقيق دسائسه ونواياه، داهية يقرأ حسابا لخطط الخصم ويخطّط لتحقيق مآربه ويعقد الولاءات لإغراء القوّاد واستمالة الأنصار وضمان ولائهم (وعلى رأس هؤلاء ناصحُه المقرّب منه عبد اللطيف). ومن سماته كذلك أنّه مستخفّ بالمخاطر التي تحدق بالبلاد غير معنيّ بخرابها من أجل مصالحه («الجيش الغازي يأتي ليحمي مصالحنا ويجهّز لنا كرسيّ السلطة، فماذا يهمّنا بعد ذلك؟» -ص 98)، مستخفّ بالعامّة أيضا محتقر لها يعرف كيف يسكتها عند الحاجة(«ومن يبالي بالعامّة؟»).

ب- الخليفة «شعبان بن المنتصر بالله»/شقيقه عبد الله :

استوحى ونّوس اسم هذا الخليفة من التراث (9) وشخصيّته لا تبدو في المسرحية قويّة ولا ماسكة بزمام الأمور، فشقيقه عبد الله هو مدبّر شؤونه يوجد لكل مأزق مخرجا لإنقاذ عرش أخيه وإن كان ذلك على حساب البلاد والعباد. فهو المنتصر بالله وبعبد الله على تلك الأوضاع المائجة المضطربة، لا يربطه بالانتصار غيرُ اسمه، فهو متحمّل للأحداث وليس فاعلا فيها ومتحدَّثٌ عنه أكثر من أن يكون طرفا في الحوار، ولا يظهر إلاّ في مشهد وحيد مع شقيقه.

4 - ملك العجم : منكتم بن داود :

لاسمه دلالة لافتة، فقد اختار له ونّوس من الأسماء ما يجمع بين التدبير السرّي التآمري وإخفاء النوايا في طيّ الكتمان وبين الانتساب إلى أحد أنبياء بني إسرائيل. ملامحه تنمّ عن غطرسته ولؤمه وقد جسّد سيّافه «لهب» هذه الغطرسة اسما ومسمّى، ودولته توحي بالعظمة والسطوة والمهابة التي «تهتزّ لها القلوب» (قوة عظمى تهدّد الخلافة في بغداد). أمّا علاقته بدولة العرب المسلمين فقائمة على عداء مستحكم متوارث؛ فهو ينتهز فرصة الخلافات الداخليّة لتحقيق حلم قديم بالانقضاض عليها وإذلال أهلها بالتقتيل والتشريد وانتهاك الأعراض، وفي جميع هذه الجزئيات إحالات موحية على الواقع السياسي العربي المعاصر وبعض ملابساته الإقليميّة والدوليّة...

ثالثا: الشخصيّة الضمنيّة: مخاطَب ونّوس أولا وأخيرا:

يبقى من شخصيات المسرحية شخصية جمعية تطابق زبائن المقهى في المسرحية الإطار، وعامة الناس في بغداد في المسرحية المضمّنة، وهي**«شخصية» الجمهور الواسع، الجمهور الحقيقي من المتفرّجين في القاعة.** ويمكن أن نعدّها جزءا من الفضاء المسرحيّ أو شخصية ممّا سندعوه تجوّزًا «درجة المسرحة الصفر» التي سيرد ذكرها في القسم الثاني من هذه الدراسة. هذه الشخصيّة تبدو في هذه المسرحية التي تريد أن تندغم مع المعيش **الشخصية الصامتة المتفرّجة** المطلّة من وراء ركام الجدار الرابع المتهدّم، لكنّها في واقع الأمر **الشخصية المدعوّة للمشاركة**، وهي من هذه الزاوية قد تكون من أهمّ الشخصيات التي تشغل بال المؤلّف.

ولعلّ ما يجوّز لنا أن نعدّ الجمهور- هؤلاء المتفرّجين على المتفرّجين - «شخصية» على الرغم من عدم مشاركته في الأحداث مباشرة (شارك فيها من يمثّلونه على الركح)، أنّه يتحوّل في المشهد الأخير من مخاطب ضمنيّ أو «مخاطب بالقوّة» (interlocuteur potentiel) إلى **مخاطب مباشر مصرَّح به** لفظا في نصّ المسرحية («كاف» الخطاب و«تاؤُهُ» ونون الجماعة وصيغة الجمع: «نحدّثكم»/ «إذا وجدتم أنفسكم.»/ «تصبحون على خير»..)، وهو مخاطَبٌ مدعوّ إلى الفعل لصنع المستقبل استفادة من المثل السلبي الذي ضربه المملوك جابر وعامة بغداد وزبائن المقهى المتفرّجين.

إنّ ما يمكن استخلاصه عن هذه الشخصيّات إجمالا أنّها على تنوّعها ترمز إلى أصوات أو مواقف وتعدّ نتاجا لوضع تاريخيّ عامّ يريد المؤلّف التنبيه إليه، فما يشغل ونّوس ليس وضوح ملامحها ولا فعلها في الحدث المسرحيّ بقدر ما يشغله ما تشير إليه الشخصية في «اللعبة» المسرحية، وهو لم يهتمّ برسم تفاصيل حياتها النفسيّة ولا صلاتها الاجتماعيّة إلاّ بالقدر الذي يخدم الهاجس التسييسيّ المركزيّ. يقول في مقدّمة مسرحيته «حفلة سمر من أجل 5 حزيران»: «ليس في هذه المسرحية شخصيات بالمعنى التقليديّ للشخصية... فَهُمْ أصواتٌ ومظاهر من وضع تاريخيّ معيّن. إنّ الأفراد لا يملكون أيّة أبعاد خاصّة وملامحهم ترتسم فقط بما يضيفونه من خطوط أو تفاصيل على صورة الوضع التاريخيّ العام»؟...(10).

5 - اللغة :

لغة الكتابة المسرحية -كما هو الحال في سائر نصوص ونّوس - بسيطة تلتزم الفصيح، لكنّها لا تتحرّج من استعارة ألفاظ قريبة من معجم العاميّة وتعابيرها («ما علاقة أمثالنا في ذلك؟» ص 76 / «كفى الله الشرّ») ومن أمثالها(«من يتزوّج أمّنا نناديه(نناده) عمّنا»-ص 84 / «ابعد عن الشرّ وغنّ له»-ص 77).فهي لا تخرج عن لغة الأدب والحضارة والتراث لكنّها تفيد ممّا قد تضفيه العاميّة على العبارة من قوّة التأثير أو تجسيد الصلة بالمعيش اليوميّ. إنّ لغة ونّوس المسرحيّة تعكس موقفه من قضية العلاقة بين اللغة والواقعيّة في الفنّ، إذ يدعو ونّوس إلى تجاوز إشكالية الفصحى والعاميّة، و يرى أن تأصيل المسرح في الواقع لا يعني استخدام العاميّة بالضرورة وأنّ الكلام بالفصحى لا يمكن أن يكون حائلا دون الواقعيّة، وهو بذلك تجاوز إشكالا سبق أن طرحه أدباء الجيل السابق من الكتّاب والمسرحيين من أمثال توفيق الحكيم ومحمود تيمور وغيرهما.يقول ونّوس: « فكما أنّ الكلام بالعاميّة لا يكفي لكي يضفي على الشخصية سمة واقعيّة، فإنّ الكلام بالفصحى لا يمكن أن يكون حائلا أمام أن يكون النموذج واقعيّا»، وهو موقف يندرج ضمن طموحه إلى امّحاء الفروق بينهما يوما والتقاء السجلّين اللغويّين الفصيح والعاميّ في مستوى وسط بتيسير الأوّل والرقيّ بالثاني...

6 - الديكور :

يلفت النظر ببساطته المقصودة، وإلحاح المؤلف على ذلك واضح في أكثر من إشارة ركحيّة (قطع من ديكور وسلّم وألواح...)، فهو ديكور متنقّل يحمله المثلون متى احتاجوا إليه ثم يسحبونه(«يضع الممثلون قطع الديكور ويركّبونها أمام الجمهور»).ويمكننا أن يعدّ الديكور في بساطته وانكشاف تركيبه أحد مظاهر التأثّر بالمسرح البريشتي في هذه المسرحيّة.

II - ملاحظات حول موقع «المغامرة» من اتجاهات المسرح المعاصر و فنونه:

1 - المسرح داخل المسرح :

تشكّل الأحداث، في 17 مقطعا حواريّا من مجموع 22، مسرحيةً مضمّنة، فيتحوّل المثلون من زبائن المقهى إلى متفرّجين يتابعون مغامرة ينجزها «بطل» لها هو «جابر»، وتقوم تقنية المسرح داخل المسرح في «مغامرة رأس المملوك جابر» على ذلك التركيب المزدوج الذي يستند إلى توظيف التراث والحكاية الشعبية.

ويتعمّد المؤلّف طوال المسرحية المراوحة بين **مستوى المسرحة الأوّل** المتمثل في المقهى ومن فيه، **ومستوى المسرحة الثاني** في بغداد، بل إنّ ونّوس يعمد، حين ينتقل

إلى المستوى الثاني، إلى المزج بين المستويين في المشهد الواحد إمعانا في كسر الايهام وإسقاط القناع من حين إلى حين، ومنعا للتماهي مع الممثّل لكي تبقى اللعبة مكشوفة باستمرار أمام الجمهور (**تحطيم الجدار الرابع** الذي كان يوصى في المسرح الكلاسيكي بتخيّله والمحافظة عليه بين الخشبة وقاعة العرض)، فيجعل زبائن المقهى يطفون على السطح ويقطعون على المتفرّج من حين إلى حين دهشته وانغماسه في أحداث المسرحية المضمّنة، ويخرقون «لعبة» الزمان والمكان مثلما خرقها رأس «جابر» المتدحرج من قصر بلاد العجم إلى يدي حكواتي المقهى وزمرّد البغدادية في المشهد الختاميّ حين امّحت الفواصل بين الخشبتين.

وإذا كان ازدواج التلفّظ (la double énonciation) أحد أبرز خصائص النصّ المسرحيّ بعامّة، فإنّ اللافت في «المغامرة» تراكب ثلاثة مستويات من التلفّظ كلما انتقل الحوار إلى المسرحية المضمّنة، فالرجل الرابع المتحدّث في بغداد مثلا يخاطب الشخصية الماثلة أمامه أوّلا، لكنّه يتّجه بكلامه ثانيا إلى زبائن المقهى الذين يعقّبون أحيانا على ما يشاهدون، ومن ثمّ يكتسب ملفوظه دلالة ثالثة في أذهان المتفرّجين الحاضرين في القاعة.

إنّ هذا الاختيار الفنّي أتاح للمسرحية اتساعا وكثافة في الفضاء الدرامي وتعدّدا في الأصوات (صوت الممثّل في بغداد ومن ورائه صوت المؤلّف - صوت الممثّل/ المتفرّج في المقهى ومن ورائهما الصوت المطلوب لجمهور قاعة العرض) في ما يشبه لعبة المرايا المتقابلة تعكس إحداها صورة ما في الأخرى، لترتدّ جميعها إلى الواقع، ذلك أنّ المسرح داخل المسرح بما هو تخييل مضاعف أو هو تخييل التخييل، يمكن أن يعدّ ضربا من ضروب الارتداد «الجبريّ» إلى الواقع (تخييل التخييل = الواقع)، فهو نوع من التفكير في الموقف التواصلي الذي تتيحه المسرحية بين الممثّلين والمتفرّجين، أو ضرب من التواصل عن التواصل (11).

أبرز مظاهر هذا التركيب الفنّي المزدوج في «المغامرة»:

1 - **التوازي بين الماضي والحاضر**: التراث ثوب يغلّف مشاغل معاصرة: وأوّل مظاهر هذا التوازي الانتقال في الزمان من زمن تخييل أصلي إلى زمن تخييل داخلي، وهو أسلوب فنّي لدعوة المتفرجين الجالسين في المقهى إلى أن يروا صورتهم منعكسة على مرآة شخصيات بغداد. وهذه المطابقة بين المستويين الأوّل والثاني دعوة ضمنيّة إلى ممارسة مطابقة أخرى بين المستوى الأوّل في المقهى وما يمكن أن نسمّيه تجوّزا «**المستوى الصفر من المسرحة**»، وهو واقع المشاهدين في القاعة وفي الحياة عامّة. لكن من دون أن يؤول الأمر إلى التماهي التامّ كما ذكرنا، إذ يفسد ونوس على هؤلاء فرجتهم ويعكّر صفو المرآة أو يجعلها بلعبة الذهاب والإياب في الزمن محْدَوْدِبة تجلّي المعايب وتضخّمها.

هناك إذن ازدواجٌ زمنيّ يقوم على هذا التزامن المتعمّد أو بالأحرى على مفارقة زمنيّة متعمّدة يتمّ بواسطتها «**مزج الممثّل بالمتفرّج في حدث مسرحيّ واحد**» كما يقول د. علي الراعي (12)، ومن أمثلة ذلك أن يتوازى تعليق زبون المقهى مع موقف حواريّ تراثيّ («يغيّر الخادم مكانه - استجابة لطلب الزبون - بينما يتابع جابر كلامه دون أن يتوقّف» - ص 65).

2 - توازي عدد من **شخصيات المستويين** والمسرحيتين، **وتوازي** الحوار بينها (زبائن المقهى من المسرحية الإطار وجابر ومنصور من شخصيات المسرحية المضمّنة مثلا).

3 - **تحوّل الممثّل إلى متفرّج** (خادم المقهى يقف ويتفرّج على جابر ومنصور وهما يلعبان لعبة المراهنة بالقرش، فيصبح ممثّلو المستوى الأوّل متفرّجين يرى فيهم المشاهدون انعكاسا لوضعهم («يتوقّف الخادم فجأة. . .وينتبه ناحية الممثّلين») (13).

4 - **نقل صورة القاعة إلى الخشبة**: وله عدّة تجلّيات أوضحها مشهد الاستراحة، فمثلما يُعطى المتفرجون في المسرح استراحة يسترجعون خلالها بعض الأحداث أو يقيّمون ما شاهدوا أو ينالون قسطا من الراحة (كما يفعل الحكواتي)، يُمنح زبائن المقهى «استراحة»، يريدها في الحقيقة أن تكون بالنسبة إليهم وإلى جمهور المشاهدين في القاعة فترة تأمّل وتقييم لفَهْم ما يجري وبناء موقف منه، تقييم تصرّف الشخصية الرئيسيّة «جابر» وما ترمز إليه، وتوقّع مآله بالتشويق إلى بقيّة الأحداث («ردّنا إلى جابر يا عمّ مونس»).

5 - **التقمّص المكشوف**: قيام الممثّلين بأكثر من دور (منصور/ الرجل الرابع مثلا)، فالممثّل نفسه ينبّه المتفرّج إلى

لعبة الفرجة وإلى قواعد اصطناعها (بين الممثّل والشخصيّة مسافة تحول دون حصول التقمّص).

6 - **الحوار المباشر والاندماج الكلّي في الموقف** : يبلغ الاتصال بين المستويين المسرحيّين درجة الحوار المباشر، فينبّه الزبون (2) من المسرحية الإطار الرجال والنساء من المسرحية المضمّنة إلى خطر الانسياق وراء الرجل الرابع، أو يحاور الزبون (2) هذا الرجل الرابع قائلا:

«- أخي نزّل هذا السلم عن ظهرك.

- الرجل الرابع: (يقطع التمثيل ملتفتا إلى الزبائن) آه لو أستطيع»-(ص 81).

7 - **ذوبان الفواصل الزمنيّة** وانفتاح المسرحيتين إحداهما على الأخرى نحو الجمهور في المشهد الختاميّ (يلتقف الحكواتي رأس جابر الطائرة من يدي السيّاف في المشهد ما قبل الأخير) فتسقط آخر علامات التمثيل بسقوط فواصل الزمان والمكان...

وينتج عن هذه التقنية التي برع ونّوس في استخدامها بناء مميّز للمسرحية يقوم على مسرحة من الدرجة الثانية تتمثّل في **الموازاة بين ثلاثة مستويات** متراكبة:

* **المستوى المسرحي الثاني** المتمثّل في أحداث بغداد.

* **والمستوى المسرحي الأوّل** في المقهى.

* والمستوى الضمني الذي أسميناه درجة **المسرحة الصفر** (un degré zéro de théâtralité)، وهو مستوى الواقع المعيش في قاعة العرض بجمهورها الحقيقيّ حيث تنعدم «كثافة العلامات» (14) l'épaisseur des signes حسب تعبير رولان بارت الذي استوحينا منه هذه التسمية، وفي المجتمع الذي تعدّ القاعة شريحة مصغّرة منه. ويزداد حضور هذه الدرجة حين يتحوّل هذا المستوى الثالث في المشهد الختامي من مستوى ضمنيّ إلى مستوى معلن صريح مثلما ذكر آنفا.

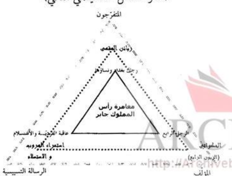
ويمكن تلخيص هذا البناء في شكل مثلّثات ثلاثة متراكبة نعنى فيها بتحديد أطراف الخطاب الرئيسيّة:

* الباثّ ويمثّله الرجل الرابع في المستوى المسرحيّ الثاني، والحكواتي والزبون الرابع - وإن كان ذلك بدرجة أقلّ- في المستوى الأوّل. أمّا في المستوى المسرحي الصفر فيمثّله ونّوس نفسه، وهذه الشخصيات على اختلافها تنطق بصوت المؤلف وتحمل الرسالة البديلة لرسالة جابر.

* والمتلقّون: وهم رجال بغداد ونساؤها (المستوى الثاني) وزبائن المقهى (المستوى الأول) ومن ورائهم المتفرّجون (في المستوى المسرحي الصفر).

* ومضمون الرسالة (وهي عاقبة المغامرة الفردية والانتهازية عند «جابر» (المستوى الثاني)، وكذلك عاقبة الاستسلام واستمراء الهروب من مواجهة الواقع إلى الخيال اللذيذ عند زبائن المقهى (المستوى الأول)، والرسالة التسييسيّة الداعية إلى استخلاص العبرة والوعي بالواقع لتغييره، والتي يوجّهها ونّوس إلى المشاهدين في القاعة والمجتمع.

(انظر الشكل التلخيصي التالي)



بنية المسرح داخل المسرح في «مغامرة رأس المملوك جابر»

2 - مسرح التسييس مدخل لدراسة مضامين «المغامرة»:

لا تخلو مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» من إثارة لبعض القضايا ذات الطابع الحضاري أو الثقافيّ التي لا تنفصل عن رؤى المؤلّف السياسيّة، وتحمل آثار المرحلة السابقة من تجربته المسرحيّة والمسائل الفلسفيّة والفكريّة التي شغلته خلالها. ومن هذه القضايا مثلا:

- لا معنى للحياة من دون حرية: وإن كان يبدو أنّ هذا المبدأ خرج في المسرحيّة من حدود المفهوم الفلسفيّ ليصاغ صياغة اجتماعيّة سياسيّة، وذلك من خلال اهتمام ونّوس بإبراز حقارة الوضع البائس الذي يرضاه الناس

والتنفير من وضع «النفايات» و«الكلاب الملدوغة». وهذا وجه من وجوه رفض واقع الهزيمة وتحميل الشعوب مسؤولية نحت مصيرها، فالتحرّر من العبودية والاستغلال والفقر والخروج من زمن الهزيمة لايكونان بمغامرة فرديّة ولا بمجازفات طائشة، بل يخضعان لحتمية تاريخيّة، وهما مرتهنان بفعل الإنسان وإرادة الشعوب وقرارها الاستسلام لمصيرها أو العزم على تغييره.

- الدعوة إلى تحرير الفكر والتسلّح بالفكر النقديّ وتجاوز السلبيّة.

- تغليب العقل على العاطفة : اجتناب التهوّر والاندفاع الأعمى وراء الرغائب.

- كما نجد في المسرحية نقدا لبعض «القيم السلبية»، وعلى رأسها الانتهازية والتكالب على المصلحة الفرديّة والمجازفة في سبيل تحقيق المطامح بكلّ ثمن.

غير أنّ المضمون المركزيّ لهذه المسرحيّة مضمون سياسيّ، يستند إلى رؤية ونّوس إلى ما يسمّيه «مسرح التسييس»، ولا يمكن أن نفهم تلك القضايا الحضارية والثقافيّة في معزل عن خلفيّتها السياسيّة.

- ونّوس والمسرح الجديد :

يبدو ونّوس في فهمه لوظيفة المسرح قريبا من الحركات المسرحية التي عرفها الغرب منذ أعمال الألمانيين بيسكاتور وبريشت (رائد المسرح الملحمي)، وتجارب «بيتر فايس» و«بيراندللو»، والفرنسيين «جان أنوي» و«جان بول سارتر» في المسرح السياسيّ، وأعمال كبار المخرجين والممثّلين (من أمثال «جوفي» و«جان فيلار» رائد المسرح الوطني الشعبي في فرنسا و«جان ماري سيرّو» و«أريان منوشكين» (في مجال مقاربة المادّة التاريخية لمعالجة الواقع الراهن) و«جان لوي بارّو»...

وقد عايش ونوس مثل هذه الأجواء أثناء إقامته بفرنسا في الستينات (حركة ماي 1968 الطلابية وما واكبها من تيارات فنيّة في مجالات عدّة من بينها المسرح) زمن انتشار الموجة «التقدّميّة» وما حفّ بها من رؤية «نضالية» ترى في الفن عامة «وسيلة لتحقيق غاية سياسيّة، وأداة الدعاية في الفكر والفنّ والسياسة، والتثقيف» (حسب عبارة إرْوين بيسكاتور- 1929) (15). وفي باريس عايش ونوس حركات «المسرح المناضل» و«مسرح الفعل» و«المسرح التجريبيّ» و«مسرح الارتجال» و«الهابنينغ» (happening)، وغير ذلك من أشكال المسرح التجديديّة التي عرفت بفرنسا في تلك الفترة (16)، ودرس أثرها في تطوّرالحركة المسرحية الغربية مثلما عايشه كتابة وتمثيلا بفضل ما أقامه من صلات فنيّة مع عدد من المخرجين ودارسي المسرح العرب والفرنسيين، فشكّل ذلك كلّه خلفيّة فكرية وسندا نظريّا أفاد منه وأسهم في تأصيله في المسرح العربي المعاصر...

يحرص سعد الله ونّوس على تمييز مسرحه التسييسيّ عن المسرح السياسيّ، و يحرص بالأخصّ على تمييزه عمّا يسمّيه -استنقاصا- «مسرح التنفيس»، فيدعو في مقابل التنفيس إلى التسييس، وإلى «مسرح التحريض» بدلا من «مسرح التفريغ» (نُعت بذلك عددٌ من المسرحيات التي شهدتها الساحة الفَنيّة مشرقا ومغربا خلال السبعينات خاصّة، وهي مسرحيات ذات نزعة سياسيّة نقديّة ساخرة تقوم على الإيحاء وتعتمد الإضحاك أداة رئيسيّة لإيصال رسالتها النقديّة).

- من خصائص المسرح **التسييسيّ في «المغامرة»** :

يحمل مسرح التسييس عند ونّوس رسالة سياسية إيديولوجيّة واضحة يعمل على بثّها في وعي المشاهد،و يحرص على تحويل المشاهدة إلى فعل واع مسؤول، فيطالب المشاهد بالخروج من دور المتفرّج السلبيّ إلى دور الشريك الفاعل، وهو يؤمن بالفعل ويدعو إليه، كما يحمل في رسالته الإيديولوجيّة دعوة إلى الترفّع عن المشاغل الفردية اليومية الصغيرة من أجل التأثير في الواقع وتغييره وتحقيق الحلم الجماعي بتغيير أوضاع الطبقات الكادحة.

- **بعض تجلّياته في «المغامرة»:**

• **الخروج من دور المتفرّج السلبيّ**: (موضوع الحوار بين المملوكين «جابر» و«منصور») في المسرحية صورة لسلبيّة المواطن العربي وتحمّله الأحداث من دون أدنى مشاركة فيها.

• **فتح أعين الناس وأذهانهم**، فوظيفة المسرح إثارة السؤال والدعوة إلى فهم الأسباب الكامنة وراء الأحداث لتفسيرها واتخاذ موقف منها (« أنَظَلّ كالعميان لا نعرف إلى أيّة مهاوٍ تدفعنا الأحداث ؟») وتحرير العقول من مجموعة من الأوهام والأفكار الحاصلة (مثل وهم الخلاص الفردي - إيثار السلامة الفردية واللواذ بالصمت هما الطريق إلى

الأمان «ابعد عن الشرّ وغنّ له» - ترك السياسة لأهلها لما تجرّه على المشتغلين بها من الويلات. . .).

• للمثقف الواعي أو «المناضل السياسي» **دور أساسي** في استنهاض المجتمع المستسلم نساء ورجالا (أثر التوعية في بعض مواقف التأييد والاعتراض أو النقد لدى زبائن المقهى: «مساكين دائما مثل الأطرش في الزفّة»، ونلمس هذا الأثر كذلك من خلال الحوار بين رجال بغداد ونسائها).

• **رفض واقع الهزيمة**، وتحميل الشعوب مسؤوليّة صنع مصيرها، فالتحرّر من الفقر والاستغلال يخضع لحتميّة تاريخيّة لا محالة، لكنّه رهن إرادة الشعوب وقرارها الاستسلام أو التغيير.

• **العلاقة التسلّطية بين الحاكم والمحكوم**: تحمل المغامرة صورة للحاكم قوامها الحكم الفردي وحتّى الاحتكام إلى الرغبات والنزوات الشخصية والأزمات والخلافات والوشايات والمكائد والترهيب، وصورة للمحكوم تقوم على الانصياع والاستكانة والتغييب والخوف وضغط الحاجة والغلاء وانعدام الثقة والانصراف عن شؤون الحكّام وأخبارهم («غيّر المحطة يا أبو محمد»/ «المهمّ أن يخلّصنا الفرّان ونذهب إلى بيوتنا») عملا بالمثل الشعبي الذي تحوّل إلى شعار الاستسلام: «من يتزوّج أمّنا نناده عمّنا». وقد صوّرت المسرحية العلاقة بينهما علاقة صراع متجذّر بين الطبقة الحاكمة ومن يواليها من أصحاب رؤوس الأموال (كبار التجّار الجشعين. .) وأصحاب المصالح والمنتفعين، وبين عامّة الشعب وما تعانيه الطبقة العاملة بالتحديد من استغلال ونهب وحرمان من أبسط الحقوق وتسلّط بشتّى وسائل الترهيب، وهو صراع يصطبغ بعنف واضح في أكثر من موضع. ونلمس في هذا كله أثر **رؤية إيديولوجية** تنحاز إلى مصالح الطبقات الشعبيّة.

• **الأخطار التي تتهدّد أمن الأمّة**: وهي نوعان خطر خارجيّ وآخر داخليّ. أمّا **الخطر الخارجي** المحدق فيتمثّل في العدوّ القادم من بلاد العجم يتحيّن الفرصة للانقضاض على المدينة وأهلها. وقد مثّلت رسالة الخيانة التي خُطّت على رأس جابر إيذانا بأنّ الفرصة قد سنحت، وإعلانا سياسيّا لا يقبل التأويل بأنّ الخيانة هي سبيل الأعداء لإذلال الوطن والأمّة. وأمّا **الخطر الداخلي** فيتمثّل في الصراع على السلطة (الانقسامات- الدسائس السياسية والخلافات الداخلية القائمة على المصالح الضيّقة - الاستنجاد بالأجنبي استقواءً به على الخصم المحلي. .). ومؤدّى هذه الرسالة السياسيّة الثانية أنّ الانقسام والخلافات هدمٌ للكيان من الداخل يشبه انتحار من يقدّم رأسه للسيّاف طمعًا في نيل الحظوة.

• **الخطاب التوجيهي التعليمي المباشر**: تنتهي المسرحية بتحميل الجمهور بمستوياته الثلاثة (عامة بغداد/ زبائن المقهى/ جمهور القاعة)المسؤولية: مسؤولية في الحكاية تتصل بتقريب موعد حكاية النصر أو إبعادها، ومسؤولية في الواقع المعيش تتصل بهذه العاقبة المفجعة التي هي المآل الحتميّ للاستسلام واللامبالاة والتواكل («الأمر يتعلّق بكم»- ص 168). وقد ورد خطاب «البيداغوجيا السياسيّة» في هذا المشهد الختامي توجيهيّا مباشرا أقرب إلى الدعاية والتعبئة السياسيّة، وتميّز مضمونه التسييسيّ بطابع حجاجيّ مشبع بشحنة خطابيّة تأثيريّة قويّة، وبصياغة شعريّة مؤثّرة.

3 - من خصائص **المسرح البريشتي المتجلّية في«المغامرة»**:

تحمل المسرحية رفْد ثقافة ونوس المسرحية وخبرته المستندة إلى معايشة عدد من تيارات المسرح الجديد كما سلف، وعلى رأسها المسرح البريشتي والتجارب المتأثرة به. ويمكن أن نشير إلى عدد من مظاهر هذه الاستفادة نعدّدها مجملة من خلال الخصائص الآتية: من مظاهر انخراط المسرحيّة في المسرح الملحميّ البريشتي:

1 - **تجزئة الفعل الدرامي** (مسيرة الأحداث) وكسر خطيّته التي كانت في المسرح الكلاسيكي تؤدّي إلى تماهي المشاهد مع الشخصيّات.

2 - اعتماد جماليّة لا تقوم على الإيهام ولا على خلق الدهشة أو الاندماج، وإنّما تعتمدكشف **قواعد لعبة التمثيل** (تركيب عناصر الديكور أمام المتفرّج- الممثّل ممثّل يؤدّي دورا من دون أن يتقمّص الشخصيّة تقمّصا مطلقا)، بل يراد له أن يكون امتدادا للمشاهد، و يعبّر عن هذه العناصر بمفهوم «المسرحة» (théâtralisation) أو» إعادة مسرحة المسرح» (rethéâtralisation).

3 - **التغريب وكسر الإيهام المسرحيّ**: المسرح لا يقدّم الواقع وإنّما يقدّم «تمثيلا» مسرحيّا مصطنعا في قالب إشكاليّ

يدعو المشاهد إلى التفكير والنقد والفعل من أجل إحداث التغيير، ويتعمّد جعل المألوف غريبا بعملية مباعدة بينه وبين المشاهد الذي ينغمس فيه ولا يشعر به بغية توعيته.

4 ـ **التركيز في الأفكار والمواقف** بدلا من العواطف والانفعالات(لإيقاظ الفكر النقديّ لدى المشاهد).

5 ـ **لا يملي على المشاهد ما ينبغي عليه فعله** ولا يقدّم له أطروحة يقوم بتعليمه إياها جاهزة، **بقدر ما يعنى بتوعيته بظروفه وأوضاعه** التاريخيّة كي يستخلص بنفسه ما ينبغي القيام به.

6 ـ **ترك النهاية مفتوحة** إشعارا للمشاهد بمسؤوليّته في تغيير الواقع الذي قدّمت له صورة عنه.

تطرح المسرحيّة إذن عددا من القضايا السياسية ذات الصلة بالوضع العربي الراهن، وتجسّد نظرة صاحبها البرشتيّة إلى المسرح وسيلة لتوعية الجماهير وتحريكها وأداة للتغيير الاجتماعي والسياسي«تدفع المتفرّج إلى تأمّل مصيره» حسب عبارة ونّوس نفسه، وهي تحمل توعية بصورة الواقع وقد غرّبها المشهد المسرحي،كما تحمل استشرافا لاحتمالات المستقبل وتنبيها إلى التحدّيات والخيارات الممكنة، وفيها استباق للأحداث مثير وقراءة استشرافية للواقع جدّ حصيفة، ميدانها... ساحات عاصمة الرشيد بالذات...

4 – «المغامرة» والأجناس المسرحية الكلاسيكية:

لا يمكن الحديث عن انتماء هذه المسرحية إلى جنس بعينه من تلك الأجناس المسرحية المألوفة (مأساة، ملهاة، دراما..) بالمعنى الأرسطي الذي ساد عصور المسرح الكلاسيكيّ الغربي، فمن المسلّم به أنّ ونوس يرفض تلك التصنيفات الكلاسيكية التي لاتنطبق على مسرحه ولا يجوز إسقاطها على نص مسرحيته هذه عسفا، لكنّه يمكننا الحديث عن وجود بعض عناصر هذا الصنف أو ذاك في مواضع محدّدة لأداء وظيفة معيّنة (17). ومن أمثلة ذلك أننا نجد:

أ ـ بعض آثار الصنف الكوميديّ والصنف الدراميّ:

تتخلّل مواقف كوميديّة وأخرى دراميّة عددا من مواقف المسرحيّة ومشاهدها، ففي المغامرة إضحاك بالحركة حينا (كحركة جابر وهو يفرك مؤخّرته كَمَنْ يُساط فِعْلا، أو حركة الخليفة وهو يدُسّ النشوق مرّة بعد مرّة في منخرَيه)، وفيها إضحاك بالموقف حينا آخر (موقف سقوط سراويل الخليفة ليلا وهو نائم) بل فيها من المواقف ما يصطبغ بصبغة «تراجي-كوميديّة» مثل كتابة رسالة إعدام المملوك على صلعته في غفلة منه.

ولا تخلو المسرحية أيضا من بعض المواقف الدرامية التأثيريّة، ومن أبرز مظاهر هذا الصنف التأثيريّ (pathétique) التشويق والمراوحة بين الخشية والرجاء (الخشية من تفطّن الحرّاس إلى حيلة جابر ورجاء تحقيقه أحلامه مثلا)، واستثارة العواطف استدرارا لعطف المتفرّج (كما هو الحال عند تصوير بؤس العامّة واشتداده بعد فرض الضريبة الإضافية ومشهد الأمّ التي جفّ لبنها حتى لم تعد تجد ما ترضع به ابنها ممّا يبلغ حدّ الرمز)...

ب- حضور **الصنف التراجيدي**: لا يمكننا أن نتحدّث كذلك عن المأساة جنسا مسرحيّا مميّزا للمغامرة لكننا نستطيع أن نقتفي آثار هذا الصنف المسرحي التراجيدي.

ولئن وسم ونوس مسرحيته هذه **بنهاية مأسوية** لا تخلو من قسوة وعنف بل تبلغ حدّ البشاعة أحيانا، وجعل مسيرة **الشخصية الرئيسيّة فيها ومسيرة بعض الشخصيات** الأخرى (مثل مسيرة أهل بغداد عامّتهم وخاصّتهم) مأسويّة أيضا، وحمّل بعض المشاهد **شحنة من الأسى والحزن** لرؤية مصير جابر الفاجع، فإننا لا نستطيع أن نسلّم بانتماء هذا الأثر المسرحيّ إلى فنّ المأساة إلاّ إذا أخرجنا هذا المفهوم من دائرة دلالته الاصطلاحيّة الكلاسيكية وقصدنا به ما يطلق عليه تسمية «المأساة الحديثة» (سعي بعض كتّاب المسرح إلى إعادة صياغة أحداث المآسي الإغريقيّة وتحميلها معاني ودلالات معاصرة كما فعل في المسرح الفرنسي «جان أنوي» مع «أنتيجون»مثلا). فجابر – خلافا للبطل التراجيديّ – لا تحرّكه قوى خارجيّة ولا غيبيّة، وإنما يندفع إلى صنع مصيره بملء إرادته، وهو في اندفاعه ذاك منقاد إلى أحلامه بدوافع كامنة فيه تتحكم فيه تحكّم تلك القوى الخارقة في أبطال المآسي. غير أنّ الفشل فيها ليس ناتجا عن شرط وجوديّ إنسانيّ ولا عن نظرة فلسفية تقرّ بعجز الإنسان أو تحكم عليه سلفا بالفشل في صراعه، بقدر ما تسعى إلى إثبات دور الوضع الاجتماعيّ التاريخيّ وأثر

الحتميّة التاريخيّة التي تنتج عنه (وإن كان هذا لا يمنع فلسفيّا من أن نطرح حول موقع الإنسان السؤال الآتي: إلى أيّ حدّ يمكن أن تتحوّل هذه الحتمية إلى شرط إنسانيّ متحكم مصدره المجتمع أو التاريخ بدلا من الآلهة ؟ وهل ينفي ذلك دور الإنسان الفرد في التاريخ؟).

ومهما يكن الأمر، فإنّ أيّ محاولة لتصنيف المسرحية وفق الأجناس الكلاسيكية لا يمكن إلاّ أن تتعسّف على هذا النصّ غير التقليديّ، أمّا من ناحية الحكم على موقف ونّوس فمن غير الوارد أيضا اتّهام ونّوس بالسوداوية أو باليأس؛ ورسالة المسرحية كلّها قائمة على محاربة الاستسلام والعجز، والأرجح أنّ هذا السقوط الختامي هو المصير الذي أراده الكاتب لكلّ ما يرمز إليه جابر ولما يمكن أن يؤدّي إليه الوضع الاجتماعي العام الذي رسمه من قبيل «إعطاء المثال السيّئ» والتنبيه إليه كما تقدّم، بل من الثابت أنّ في تعمّده ترك النهاية مفتوحة والأمرَ موكولا إلى المتفرّجين أبلغ مصداق لتلك الجملة التي وردت في كلمته التي ألقاها بطلب من منظمة اليونسكو بمناسبة اليوم العالمي للمسرح في 27 مارس سنة 1996، وتحوّلت شعارا له طيلة فترة صراعه مع المرض وبعد رحيله خاصّة، وهي قوله: «إنّنا محكومون بالأمل» ! ألم يقل على لسان الشيخ مؤنس الحكواتي منذ البداية: «لا تخافوا... ستأتي سيرة الظاهر...» (ص54).

في انتظـار الملحـمـة...

إنّ مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» هي من هذه الزاوية مأساة الإنسان الفرد يتوهّم أنّ سبيل الخلاص والحريّة متاح خارج المجموعة فضلا عن أن يتحقّق ذلك على حسابها، وأنّ التغيير ممكن خارج الظروف الاجتماعية السياسيّة المتحكّمة، لكنّها إلى جانب ذلك رسالة ونوس المفتوحة إلى أمّته وأهل زمانه، الداعية إلى أنّ سبيل الخروج من زمن الهزيمة السياسية والحضارية بأيديهم ورهن إرادتهم، وأنّ الوعي الجماعيّ بمعطيات تلك الظروف وفهم أسبابها، ومن ثمّ العمل على تغييرها، علامات على طريق الخلاص.

فجمهور زبائن المقهى، ومن ورائهم جمهور المتفرّجين في «المقهى الكبير»، لم يسقط ولم يفشل، وإن لم تتحقّق مطامحه؛ لقد وضعه المؤلّف في موقع القرار وحمّله مسؤوليّة التعجيل بالقصّة المنتظرة والزمن المنشود. تركه ونّوس ينتظر، بل انتظر معه عقدا كاملا من الزمن إثر تأليف هذه المسرحية توقّف فيه عن الكتابة، كان عقدا من التأمّل والانتظار والخيبة عاد قلمه من بعده كأعنف ما يكون... وهو الذي يقول عنه الناقد «بول شاؤول» إنّه: «يتنفس مسرحه ومسرحه يتنفّسه» (18).

وإذا كانت مغامرة المملوك جابر قد بدأت ملحمة واهمة قبل أن تنتهي مأساة فاجعة، فإنّ مسيرة بقية الشخصيات ظلّت في معظم مشاهد المسرحية مأساة تنتظر الملحمة. «مغامرة رأس المملوك جابر» حكاية المأساة التي ينبغي ألاّ تكون، فهي مأساة المثل السيّئ الذي ضربه ذلك المملوك، مأساة الفرد وقد استحوذت عليه أنانيّته مقابل ملحمة الجماعة يحرّكها الإيثار والغيريّة، مأساة الفعل الجماعيّ الغائب والمقامرة الفردية التي لا يمكن إلاّ أن تكون خاسرة، وهي في المقابل ملحمة الفعل الآتي، ملحمة لم يئن أوانها. إنّها - في انتظار ذلك، أي في انتظار أن يصل الشيخ مونس الحكواتي إلى قصّة الظاهر، والزبائن يتفرّجون -مأساة محكومة بالأمل !

الهوامش والإحالات

1) نشرتها بعد ذلك وزارة الثقافة السورية سنة 1971، ثم قامت دار الآداب ببيروت بنشرها في عدّة طبعات. وتعتمد في هذه الصفحات الطبعة السادسة الصادرة عن دار الآداب سنة 2006 (126 صفحة من الحجم الصغير- ص41-168). لمزيد التفصيل عن مؤلّفات ونّوس وتواريخ نشرها، انظر الموقع الذي يحمل اسمه على الأنترنات: www.Saadallahwannous.com

2) يمكن أن تضاف مسيرة صنف رابع من الشخصيات رغم عدم حضوره بكثافة في الفعل الدرامي، وهي مسيرة رجال الحكم، وفيها يتصاعد الصراع بين الوزير والخليفة ويزداد تأجّجا بعد تدخّل جابر بحيلته واتخاذ كل منهما إجراءاته للإيقاع بخصمه، ويبلغ هذا الصراع أوجَهُ عند البدء في تنفيذ جابر خطته، قبل أن يسقط الرجلان بسقوط جابر ودخول العجم إلى بغداد، ونلاحظ أنّ ونّوس تخلى عن ذكرهما منذ سقوط جابر، لكنّ سياق الأحداث يشير إلى أنّ نهايتهما لا تختلف عن نهايته.

3) يقول ونوس: «بالنسبة لي لم يكن التراث إلا وسيلة أو شكلاً ساعدني على الاتصال بصورة أعمق بالراهن، وأنا ضد كل هذه الدعاوى التراثية التي تبحث عن الأصالة لمجرد استعادة قصة من التاريخ العربي، أنا استعير الحكاية التراثية لكي أتحدث عن الآن، الحكاية في سياقها التاريخي لا تعنيني في شيء، وكذلك أشكال الفرجة التي كانت موجودة هي أيضاً لا تعنيني إلا بمقدار ما تستطيع أن تزيد فعالية عملي الفني الآن بالنسبة للحياة الراهنة». من مقال نشر بجريدة «القدس العربي» بتاريخ 14/ 06/ 2004 نقلاعن موقع: /www. Arraee.com modules php. ? name=news &file=article&sid=26

4) نص المسرحيّة -ص 52.

5) التمسرح théâtralité هو ما به يكون للنصّ والعرض خصوصيّة مسرحيّة وركحيّة. ويعرّفه رولان بارت تعريفا طريفا بقوله: «إنّه المسرح وقد حذف منه النص».

«C'est le théâtre moins le texte »-. Roland Barthes, « Essais critiques », Seuil/Points essais, ». 1964.

6) في مقاله في مجلة «فصول»- ماي1989.

7) «ملحمة السراب» عنوان إحدى مسرحيات ونّوس (1995).

8) دار الآداب-بيروت- ط 4-1983-ص112.

9) تاريخيّا نجد من المماليك من تسمّى «شعبان» في القرن الرابع عشر الميلادي، أمّا لقب «المنتصر بالله»، فقد تلقّب به الخليفة العباسي الحادي عشرالذي تآمر مع أحد وصفائه على قتل أبيه المتوكّل لأنّه عيّن أخاه المعتزّ خليفة بدلا منه، وقد قتله الأتراك بدوره بعد ستة أشهر... وهذه المعلومات التاريخيّة، وإن كانت غير ذات صلة مباشرة بالمسرحية وشخصيّاتها، فإنّها تعكس السياق الحضاري والسياسيّ الذي يمتاح منه المؤلّف الأحداث ودلالتها العامّة.

10) سعد الله ونوس «حفلة سمر من أجل 5 حزيران» - دار الآداب- بيروت د.ت. - ص3- 4.

11) ويستخدم لهذا المفهوم مصطلح «ما وراء التواصل» أو «الميتاتواصل» كما يتحدّث بعض دارسي الفنّ المسرحيّ الحديث أيضا عن مصطلح «ما وراء المسرح» أو «الميتامسرح» أي المسرح الذي يتحدّث عن المسرح ويعرّف («الميتامسرح أو «المسرح المتبصّر» théâtre réfléchi) بأنه:

«الذي ينقل صورة الحياة على الخشبة، عبر مسرحية ثانية مضمّنة في المسرحية الأصلية تدفع المتفرّج إلى الوعي بما في التمثيل من اصطناع، ولهذا المفهوم صلة مباشرة بالمغامرة كما نرى، انظر:

Patrice Pavis « Dictionnaire du théâtre » éd. Dunod – Paris, 1996 articles:

« métathéâtre »(p.201), « théâtre dans le théâtre »(p.365).

12) د. علي الراعي «المسرح في الوطن العربي» - سلسلة «عالم المعرفة»- الكويت- جانفي 1980 - ص 194.

13) يقابل ذلك تحوّل المتفرّج إلى ممثّل، وهو تحوّل مرغوب فيه في المسرح المرتجل نجد ونّوس يستخدمه بوضوح في مسرحيّة «حفلة سمر...» مثلا.

14) - R. Barthes « Littérature et signification », Essais critiques, Seuil/Points, 1981 - p. 258

15) E. Piscator « Le théâtre politique » - L'Arche – Paris – 1972.

16) مثّلت نهاية الخمسينات وبداية الستينات فترة اكتشاف فرنسا المسرح البريشتي إذ ترجمت آنئذ أعماله إلى اللغة الفرنسيّة وتأثّر بها المسرح الفرنسي تأثّرا واضحا. انظر:

J.-J. Roubine « Introduction aux grandes théories du théâtre ».Ed. Nathan, Paris 2000. pp. 135-143.

17) يقصد بالأصناف المسرحية عادة: الدرامي والتراجيدي والتأثيري pathétique والكوميدي والميلودرامي والعبثي. ويستخدم مصطلح «صنف» Catégorie عند الحديث عن المسرحية المعاصرة اجتنابا لصعوبة انطباق الأجناس الكلاسيكيّة عليها، وهو يتجاوز المفهوم الاصطلاحي المتعارف عليه للجنس المسرحي إلى دلالة عامة تعكس نظرة المسرحية وصاحبها إلى الوجود. انظر المرجع السابق: وصاحبها إلى الوجود. انظر المرجع السابق:

« Dictionnaire du théâtre »-Op.cit «catégorie dramatique » –p.42

18) موقع سعد الله ونوس المذكور آنفا – التسجيلات الصوتية.

تجلّيات السخرية في مسرحيّة «مغامرة رأس المملوك جابر» لسعد الله ونّوس

علي البوجديديّ/ باحث، تونس

اخترنا لمقالنا العنوان الآتي : **تجلّيات السّخرية في مغامرة رأس المملوك جابر لسعد الله ونّوس** (1). ويندرج هذا النّظر صلب اهتمامنا بالنّصوص السّاخرة، ورغبتنا في ترسّم ملامح أدب عربيّ ساخر يخترق الأجناس الأدبيّة، ويكشف عن إنشائيّة السّخرية وبلاغتها في تلك النّصوص (2). فما هو مفهوم السّخرية الذي نعنيه؟ وما وجه حضور هذا المصطلح في مسرحيّة ونّوس (3) هذه؟ وما هي تجلّيات ذاك الحضور ؟

لقد غدت السّخرية ظاهرة من ظواهر الخطاب ومفهوما من مفاهيم النّقد الأدبيّ، وعنوان أدبيّة الأديب. وأصبحت من أدقّ المعارف اللّسانيّة، ومن أكثرها حضورا في المباحث السّيميائيّة والتّداوليّة والحجاجيّة. ذلك أنّها تشترط لقيامها أسلوبا مخصوصا في الكلام، لا يفصح عن معناه فيستوجب تبعا لذلك «بحثا في علاقة الموصوف من الأشخاص والمواقف والملفوظ من الكلام المنجز من الأفعال، بالسّياق الذي ينتظم فيه» (4).

ويعدّ القصد شرطا أساسيّا لا تتحقّق السّخرية دون توفّره. ولهذا تتجاوز السّخرية شخصيّة **الباثّ** أو **السّاخر**، مثلما تتجاوز مجرّد النيّة في إتيانها، وتتطلّب لذلك جهازا تأويليّا يراعي إضافة إلى ملابسات عمليّة التلفّظ، والغايات المقصود تحقيقها تفحّص الملفوظ في ذاته لاستجلاء «خططه الخطابيّة وخصائصه الأسلوبيّة والحجاجيّة، أي آليّات **اشتغاله لتوليد السّخرية**» (5). ويمكن أن يوضّح لنا الرّسم اللاّحق أطراف عمليّة السّخرية :

عمليّة السّخرية		
السّاخر نيّة السّاخر غايات السّاخر	المقام أو السّياق ملابسات عمليّة التلفّظ معلنات السّخرية	المسخور منه هويّته (فرد، مجتمع، قيمة، ذات) وضعه الاجتماعيّ وضعه الثّقافيّ

ولهذا سنتناول تجلّيات (6) السّخرية في **مغامرة رأس المملوك جابر**، في محاولة لتدقيق مفهومنا للسّخرية، وبلورته في قراءة تروم أن تسبر أغوار هذا النصّ الحداثيّ. ولعلّ ما يستوقفنا في هذا المجال، أنّ السّخرية في **مغامرة رأس المملوك جابر** مفهوم لم يبلوره النّقد الأدبيّ الذي عني بهذا النصّ أو تناوله بالدّراسة والبحث. ولم

نظفر في حدود علمنا بدراسة مفردة تطرّقت من قريب أو من بعيد إلى هذا الموضوع. وكلّ ما وصلنا إليه من خلال ما كتب عن **ونّوس** وعن مسرحه مجرّد إلماعات متفرّقة هي من قبيل الإشارة العابرة، أو الخلط العميق بين السّخرية وألوان من فنون القول كالمفارقة والهزل والكوميديا. وهذا ما نشّطنا للبحث في هذا الضّرب من المقولات، وحفّزنا كي نسلّط بعض الضّوء على حضور هذا المفهوم في مدوّنة **ونّوس**، في قراءة أولى، نرجو أن تتلوها قراءات أخرى تنير دربا تلفّه العتمة، ومسلكا لا يخلو من وعورة. ذلك أنّ السّخرية مفهوم بسيط ومعقّد في الآن نفسه، وهي أيضا واحدة ومتعدّدة، تتداخل بالهزل آنا وبالضّحك آونة، وبالفكاهة أخرى. ولذا فمحاولة الإمساك بالسّخرية، يحتاج منّا تسليط بعض الضّوء على هذا النصّ. ولو نظرنا إلى عقد القراءة لتجلّت السّخرية في مسرحيّة **سعد الله ونّوس** واضحة للقارئ منذ عقد القراءة الأولى، فالرّجل لم يكن كاتبا مسرحيّا أو ناقدا فحسب، ولكنّه كان صاحب مشروع ثقافيّ وطنيّ، وهو إلى جانب ذلك «مثقّف ثائر ومبدع لا يؤمن بالمسلّمات ولا يستقرّ على ما توصّل إليه.. يثور حتّى على ما ينتجه» (7). بل كان ونّوس في فترة السّبعينات مؤمنا بقدرة الأدب على تغيير الحياة، لذا كان يرفض أن «يديرَ النّشاط الثّقافيّ ظهره للأحداث التي يمرّ بها المجتمع»(8). هكذا يسعى ونّوس السّاخر الأوّل إلى أن «يثير من خلال الكلمات عالما مثاليّا في حين يلاحظ في ذات الوقت واقعا متردّيا ضعيفا» (9). وفي اللّحظة التي يرفض فيها السّاخر هذا الواقع الفظيع، يعلن انشداده لذاك العالم المثاليّ الذي منه يستلهم رؤاه للكون والحياة والإنسان من حوله.

ولمّا كان أمر **ونّوس** ما علمناه، ونصوصه النقديّة وتصريحاته الصحفيّة لا تخفي ذلك (10)، لم يكن أفضل من السّخرية وسيلة بها يعرّي زيف الواقع ويكشف عن خطله. ويرى **ونّوس** أنّ مسؤوليّتنا لا تكمن في تمجيد التّراث «أو في إحياء بعض جوانبه، أو في رفضه، وإنّما في كتابة الصّيرورة ووعيها وتعميق دلالتها التّاريخيّة» (11). ولذا يقرّ جادّا أنّ مستقبلنا لا يكمن في ماضينا، لأنّ التشبّث الأعمى بالماضي والسّكن فيه، يعزلنا عن منجزات الفكر الإنسانيّ ويمنعنا من التقدّم والسّير على دروب الحداثة (12) وقد وجد **ونّوس** في السّخرية بغيته، وهي التي مكّنته من إعلاء صوت النّقد والفضح، وذلك بنزع القداسة عن حقيقة ما وخلخلة الأشياء عن مواقعها الثّابتة المستقرّة، فجعلها الوسيلة المثلى لتعرية رؤيتنا إلى الماضي والتّراث وحفزنا على الفعل الواعي الذي يأخذ بأسباب الحداثة والتقدّم. لقد دعا المتفرّج إلى أن يؤدّي دورا مهمّا في إنتاج العمل المسرحيّ أي أن يكون عينا ناقدة ساخرة ثائرة، إيجابيّة النّزعة. ودعاه أوّلا بإلحاح إلى أن «يعيَ أهميّته بوصفه طرفا أساسيّا في العرض، لا تقوم له قائمة دون وجوده، وثانيا أن ينهي سلبيّته لأنّ ما يدور أمامه يستهدفه، ومن ثمّ لا بدّ له من موقف. وثالثا أن يشعر بمسؤوليّته... ولذلك يحرّض ونّوس الجمهور، موحيا إليه أن يكون وقحا يقاطع العرض إنْ حاول تخديره، أو أن يتدخّل ليلقّن الممثّلين درسا عن المجتمع، إنْ كانوا يهربون منه ومن همومه» (13). ومن هنا حمّل **ونّوس** المتفرّج كلّ المسؤوليّة، بل طالبه بأن يكون وقحا وأكثر وعيا، يقول في هذا الصّدد محدّدا وظيفة المتفرّج كما يراها : «على المتفرّج أن يحسّ بالمسؤوليّة... مطلوب منه أن يتذكّر أهميّته كمتفرّج، وأن يرفض اِستغلاله أو خديعته... لينتبهْ جيّدا إلى ما يقال له، لينتبهْ جيّدا إلى ما يدور على الخشبة أمامه» (14). هكذا حثّ **ونّوس** المتفرّج على أن يكون منتبها، وأن يفكّك شفرة النصّ السّاخر، فما يعرض في قالب هازل لاه، إنْ هو إلاّ الجدّ عينه. وهو ما قاده إلى أن يعدّ الجمهور المدخل الأساسيّ للحديث عن فعل مسرحيّ حقيقيّ، ولذلك فعدم الاهتمام بالجمهور هو سبب اِستمرار المشكلات والأزمات في المسرح على حدّ قول **ونّوس**. والبدء بالجمهور يعني «طرح مجموعة من الأسئلة تبلور الإجابة عنها كلّ القضايا الجوهريّة في المسرح. وأوّل هذه الأسئلة خاصّ بتحديد الجمهور الذي يتوجّه إليه العرض (15). وهذا يعني تحديد هويّة الجمهور / الطّبقة، وصيرورته الاِجتماعيّة،

وثقافته ومكوّناته وهمومه وقضايا حياته... أمّا ثاني هذه الأسئلة فيتّجه إلى تحديد المضمون الذي ينبغي طرحه» (16). وهذا المفهوم الذي يريد **ونّوس** إرساءه هو مفهوم المسرح التّجريبيّ عنده، يقول في بياناته «نحن في المسرح التّجريبيّ سنبدأ من المتفرّج، سنحاول دراسة استجاباته وعاداته في التذوّق والقضايا التي يعاني منها، ثمّ سنجرّب بعد ذلك العثور على الأشكال، أو الموادّ الفنيّة التي يمكن أن تحقّق لنا التّفاعل معه» (17). نفهم من خلال هذا الكلام أنّ **ونّوس** يطمح إلى أن يمنحَ المسرحَ فعلا إيجابيّا له دوره المباشر في عمليّة التّغيير الاجتماعيّ وأن يجعل منه وسيلة لكشف خطأ وأوضاع مجتمع ما، ووسيلة لدفع النّاس إلى العمل لتغيير هذه الأوضاع الخاطئة وبمعنى آخر أكثر تحديدا، نحن إزاء كاتب يهدف إلى أن يحقّق «من خلال المسرح وظيفة اجتماعيّة محدّدة تطمح إلى أن تترجم صدى واحتجاجا ومقاومة ورؤية واضحة للمستقبل» (18). بهذا يتّخذ ونّوس من المسرح أداة لتوصيل القضايا الحارقة، ولذا لم يخل مسرحه من وظيفة تعليميّة، ومن أبعاد سياسيّة واضحة يقول **ونّوس في هذا الصّدد**: «كنت أطمح إلى إنجاز الكلمة الفعل التي يتلازم ويندغم في سياقها حلم الثّورة وفعل الثّورة معا» (19). ولو عدنا إلى المسرح الملحميّ وما أناط به **برتولد بريشت** (20) من مهامّ لاكتشفنا تشابها إنْ لم يكن تطابقا في فهم كلّ من **ونّوس وبريشت** لما يجب أن تكون عليه الوظيفة الاجتماعيّة للمسرح. لقد أدرك **بريشت** مبكّرا أنّ المسرح «في صيغته الأرسطيّة فنّ محافظ، يتوسّل بمواضعاته وتقاليده الجماليّة الثّابتة إلى تكريس القائم وتغريب المقهور عن همومه الحقيقيّة، وكان الطّريق إلى خلق مسرح ثوريّ يعني تقويض الشّكل التّقليديّ، توطئة لتثوير مشاهديه» (21). من هنا يبدو وعي **ونّوس** للمسرح على المستوى النظريّ حادّا للغاية، إذ يراه حدثا اجتماعيّا في مستوى من مستوياته، وأداة تثوير اجتماعيّ في مستوى آخر. وهنا يصل **سعد الله ونّوس** بعمليّة «التّمسرح إلى حدّ إشراك الجمهور مباشرة في العمل المسرحيّ عبر نسف المسافة التي تفصل الخشبة عن جمهور المشاهدين» (22). فقد عمد إلى ما أسماه تكسير الجدار الرّابع (السّتارة) وتعويضه بجدار تأمّليّ تبصّريّ. أو قل ذهب إلى إلغاء الحائط الوهميّ وألصق الصّالة بالمنصّة (23). فإذا بالسّاخر والمسخور منه وجها لوجه، وإذا المسرح بمثابة أداة تحفيز، تحفّز المشاهد بما تطرحه عليه من قضايا جادّة في قالب ساخر، علّ المتقبّل يخرج من حيّز المفعوليّة إلى حيّز الفاعليّة، ومن السّكون إلى الحركة، ومن السلبيّة إلى الايجابيّة. حتّى يغدو الجمهور مشاركا في مناقشة مأساته ومأساة عصره وصولا إلى الوعي لنفسه ووظيفته. جاء على لسان الرّجل الرّابع الذي كثيرا ما دعا النّاس إلى أن يتحوّلوا عن لامبالاتهم وسلبيّتهم، إذ لا شيء يتغيّر بشكل جوهريّ إلاّ بعمل الجموع: «وحقّ الله لا أخالفكم الرّأي... ولكن طريق الخبز والأمان وا أسفاه يمرّ من هذا السّؤال» (24). فحرقة السّؤال هي بوّابة المعرفة بحسب الرّجل الرّابع. ألم تكن السّخرية السّقراطيّة في جوهرها مبنيّة على التّساؤل؟ بل **قل على غرار سيباستيان رونييه في رهانات النّقد من أجل الحداثة**: «إنّ السّخرية هي قبل كلّ شيء سؤال نقديّ، لأنّها تسائل البديهيّات، فتحوّلها، وتغمر العادات فتقلبها، مكتشفة في الآن نفسه هوامش الشكّ في التّفكير» (25). ولهذا ربّما تخيّرها ونّوس وسيلة بها يرجّ السّاكن، ويخلخل مستقرّ العادات البالية، ولذا تنتمي السّخرية كليّا إلى مغامرة العقل، وتغريبة الإنسان المعرفيّة. وربّما لهذا وغيره فكلّ «شيء ساخر، وكلّ شيء يمكن أن يغدو ساخرا، بأقلّ مؤونة وكلفة» (26).

وتتجلّى السّخرية في مسرحيّة **مغامرة رأس المملوك جابر** واضحة من خلال دلالة المكان وتخيّر شخوص المسرحيّة. لقد اتّخذ **ونّوس** من المقهى العربيّ التّقليديّ فضاء المسرحيّة الأوّل، كما تخيّر فضاء (المقهى / المدينة) في تقابل بين الدّاخل والخارج، وبين الحاضر والماضي، وهو ما يشي ببعد المسرحيّة السّاخر. وتظهر غاية السّاخر الأشدّ إعلانا منذ مفتتح المسرحيّة، حين يتنخّل شخوص (الحكواتيّ / روّاد المقهى)، وحين يعود إلى التّراث يستمدّ منه حكاية تعارض حكاية

الظّاهر بيبرس. أمّا روّاد المقهى الذين يحتسون الشّاي والقهوة، والذين يدخّنون النّرجيلة في هدوء مجانيّ وسلبيّة مقلقة وتراخ عجيب، فقد استرخوا انتظارا لمقدم **الحكواتيّ** العمّ مونس. لا حركة تشغلهم ولا أمر يهزّ سكونهم. أمّا **العمّ مونس**، فربّما تكون تسميته مشتقّة من لقب الكاتب **ونّوس** اشتقاقا دالاّ على التّكامل بين عقل الكاتب الضمنيّ **ونّوس** ولسان الحكواتيّ. كما أنّ شخصيّة مونس الحكواتيّ / الرّاوي، شخصيّة مركّبة في الأصل «ظاهرها الأنس (الوعي التّغييبيّ الزّائف) وباطنها الحدس (الوعي التّغريبيّ الصّادق)» (27). وفي هذا تلاعب ساخر عميق من أنموذج الحكواتيّ الحكيم، المحنّك في عين الكاتب الضمنيّ، البارع في عيون روّاد المقهى. ومن هنا يبدو **الحكواتيّ** شخصيّة مهمّة ومؤثّرة في روّاد المقهى، وصف وصفا ساخرا حركة وهيئة وسنّا وخِلقة، نجملها في الجدول التّوضيحيّ التّالي :

العناصر الموصوفة	الشّاهد النصيّ
الحركة	«يتقدّم بحركة بطيئة» (28). «حركاته بطيئة» (29).
الهيئة	«حاملا بيده كتابا سميكا وعتيقا» (30).
السنّ	«تجاوز الخمسين» (31).
الوجه	«يشبه صفحة من الكتاب القديم الذي يتأبّطه» (32). «وجه من شمع أغبر» (33).
العينان	«عيناه جامدتا النّظرة، توحيان بالحياد البارد» (34).

وعلى إثر حضوره بوجهه المحايد حادّ الملامح (35)، ترتفع الأصوات شاكية قتامة الحكاية التي قصّها **الحكواتيّ** أمس، مطالبة بحكاية **الظّاهر بيبرس** (36). هاهي تقول : «يا عيني على **أيّام** الظّاهر. أيّام البطولات والانتصارات، أيّام الأمان وعزّ النّاس وازدهار أحوالها. من زمان ونحن ننتظر سيرة الظّاهر» (37). وهكذا ينشأ التّقابل الصّارخ بين الحكواتي والزّبائن :

الزّبائن	العمّ مونس
الطّلب طلب حكايات تفرح السّامع	ردّ الطّلب رواية حكايات قاتمة النّهاية

هناك إذن تعارض بين رغبة الزّبائن ورغبة الحكواتيّ، هم يطلبون أخبار البطولات والانتصارات الوهميّة، وهو يسوّف طلبهم، ويرجئ رغبتهم. وينطوي هذا التّلاعب بمشاعر المتقبّلين على جانب كبير من السّخرية. وهي سخرية تتعاظم حين يعلّل الزّبائن رغبتهم في حكاية **الظّاهر بيبرس** بعزوفهم عن الحكايات القاتمة المعتادة من الحكواتيّ وينظرون إلى بطولات **الظّاهر بيبرس** على أنّها لون من ألوان التّسلية في زمن الهزائم والانكسارات، «فتعاملهم مع التّراث في سيرة **بيبرس** تعامل تخديريّ أنتج وعيا زائفا في التغنّي ببطولات الأجداد» (38). وتلك غاية من غايات النصّ السّاخر الأشدّ إعلانا. لكنّ الحكواتيّ يعرف ترتيب الحكايات في كتابه، وهو يعلم أنّ حكاية **الظّاهر بيبرس** لم يحن حينها بعد، أمّا حكاية اللّيلة فهي تدور حول صراع الخليفة **المقتدر بالله** ووزيره **محمّد العلقميّ** في حاضرة الشّرق القديمة بغداد. يقول **ونّوس** في ذلك : «كان في قديم الزّمان وسالف العصر والأوان خليفة في بغداد يدعى **شعبان المقتدر بالله** (39) وله وزير يقال له **محمّد العلقميّ** (40).

وكان العصر كالبحر الهائج لا يستقرّ على وضع. والنّاس فيه يبدون وكأنّهم في التّيه» (41). وهو صراع سياسيّ اجتماعيّ في جوهره بين مصالح فريقين من التجّار والأمراء والملاّك. ويبدو عامّة بغداد وكأنّهم غير موجودين في هذا الصّراع، بل إنّهم يحرصون على الغياب عن ساحته، بحثا عن الأمان، واتّقاء لنتائج الصّراع، وهم يحقّقون ذلك من خلال شعار أعلوه

طويلا وتداولوه فيما بينهم، حتّى أصبح كاللاّزمة ذات الإيحاءات تتردّد في متن النصّ لمسرحيّ العديد من المرّات والمرّات، يقولون فيها : «من يتزوّج أمّنا، نناديه عمّنا»(42). فالسّخرية تتجلّى إذن واضحة من خلال تحريف المثل تحريفا هزليّا (43). غير أنّ السّخرية لا تتحقّق، إلاّ إذا أدرك المتقبّل الرّسالة وحلّ شفرة السّخرية. وهذا الإدراك غالبا ما يولّد الموقف السّاخر، الذي ينتج عن التوتّر والإحساس بالتّناقض بين ظاهر الشّيء وباطنه، أي بين مظهره ومخبره، أو بين بنيته السطحيّة وبنيته العميقة. ومن أوضح الأدلّة على ذلك أن يعمد **ونّوس** إلى وصف **المملوك جابر** وصفا متناقضا. **وجابر** هذا شابّ ذكيّ قويّ، ولكنه نهّاز للفرص، لا يهمّه أمر الصّراع بين الخليفة والوزير. أراد أن يساوم على رأسه ويحقّق نفعا ذاتيّا من المهمّة التي رَشّح نفسه لها بطلا إرضاء للشّهوة، وتحقيقا للشّهرة. هكذا يتّسم **المملوك جابر** بالأنانيّة المفرطة والجشع المرعب، إنّه مثال البطل التّراجيديّ، أو بطل الخطأ المقصود. ولكنّه بطل يفتقد أدنى مقوّمات البطولة الأخلاقيّة والفكريّة الرّفيعة. هو صورة تقارب صور أبطال **بريشت** السّيئين الأشرار. وهكذا يكون **ونّوس** قد عبث **بجابر** هذا وجعله موضع سخريته، وفي أوّل ظهور ركحيّ له تبرز للجمهور مؤخّرة **جابر** قبل بروز وجهه، ألم يصفه في إشارة ركحيّة قائلا : «يفرك مؤخّرته بباطن كفّه، وكأنّه يساط فعلا» (44).

وفي هذا التّصوير الكاريكاتوريّ المسخيّ، ما يشي بقيم **جابر** الوضيعة التي حاولت السّخرية أن تسلّط ضوءا عليها (45). لقد حاول **جابر** الصّعود من العبوديّة والفقر إلى ما به يحقّق منفعة ويحوز زوجة فاتنة ويغنم مالا وفيرا، ولكنّه في محاولة صعوده تلك يرتكب رذيلة الصّعود الفرديّ على حساب خدمة عدوّه الطبقيّ ووطنه (46)، فيكون مصيره القتل، وتكون نهايته نهاية فاجعة قاسية، وها هو يمعن في وصفها بقوله : «وما إن أصبحت كلّ الأدوات جاهزة، حتّى أمسك **لهب** بيده المعدنيّة رأس **المملوك جابر**. وضعه على القاعدة الملطّخة بالدّم اليابس. وبضربة من بلطته المسنونة فصل رأسه عن جسده» (47) وتلك هي قمّة اللّحظة السّاخرة، تخلقها المفاجأة في نهاية المسرحيّة. ويمكننا أن نمثّل لذلك بالبنية الدّراميّة التّالية :

> تدهور قيميّ ← ارتقاء فرديّ انتهازيّ ← رذيلة الشّهوة وطلب الشّهرة ← عقاب مسخيّ مفاجئ للجمهور مخيّب لآماله في نهايات سعيدة ← تطهير من رجس الإثم الذي ارتكبه البطل التّراجيديّ

وهكذا يستفزّ هذا البطل وعي المشاهدين، بل يسخر حتّى من وعيهم المخدّر، ففي مصير **جابر** الوصوليّ درس قاس يحرق لهيبه كلّ خائن لوطنه متواطئ مع عدوّه. وتتجلّى السّخرية الأكثر دلالة في إعجاب طوائف من المجتمع بنماذج ممسوخة من الأبطال، وهو ما يكشف عن تدنّي وعي زبائن المقهى. ونقيض جابر المملوك منصور، فهو يرى في الخصومة بين المتنازعين مضرّة بالجميع لأنّ الدّماء ستسيل والسّيوف ستعمل قتلا في الأعناق، والنّار ستلتهم الأخضر واليابس، وستطال الجميع، يقول في موقف يتقاطع مع صور الحاضر القريب: «وكانت جيوش العجم تزحف كعاصفة هوجاء نحو بغداد... وانفتحت بعض الأبواب... وعمل البتّار... وطلع الغبار، وقصرت الأعمار، وسالت الدّماء كالأنهار... وارتفع الأنين من بغداد كأنّه سحابة من الغبار أو الدخّان» (48). لقد عمد السّاخر إلى الجناس في عبارات [البتّار، الغبار، الأعمار، الأنهار]، كما تكثّفت العبارات السّاخرة في هذا المقطع الغنائيّ الحزين، فإذا السّخرية مريرة مرارة هزيمة 67، قاسية قسوة واقع أليم. هي سخرية سوداء تنزّ ألما، وتختزل آلام شعوب مقهورة مغيّبة. يقول الرّاوي : «ذلك اليوم... هبط اللّيل على بغداد مبكّرا ومثقلا بالويل والأهوال... وانتشر الظّلام عميقا، ثقيلا كأنّه نهاية الزّمان» (49). وسوداويّة المشهد تلاحظ بلا ريب في معجم [اللّيل والويل والأهوال والظّلام ونهاية الزّمان]، وفي [هبط، وانتشر] وفي كلّ من [مثقلا وثقيلا

وعميقا]. ما أمرّه من واقع، وما أقساه وأعمق دلالاته، وألطف إيحاءاته القديمة منها والجديدة.

ولهذا تعمل آليّات السّخرية في النصّ عملا فعّالا حتّى تكون السّخرية لذّة لاذعة ومتعة مؤلمة في الآن ذاته. ونحن ظافرون في **مغامرة رأس المملوك جابر** بألوان من تلك الآليّات من قبيل المفارقات، والتّحريف الهزليّ والمحاكاة السّاخرة، والمحاكاة المسخيّة، والتّصوير الكاريكاتوريّ، والتّرديد اللفظيّ والتّركيبيّ والجناس والتّجنيس، والوصف والقلب اللفظيّ وغيرها من تلك الآليّات، التي يحتاج الكشف عنها إلى دراسة مفردة مخصوصة.

فحين يعمد ونّوس مثلا إلى المحاكاة المسخيّة، فإنّه يخترق أفق انتظار القارئ «فبدلا من بناء الشخصيّات بشكل يساعد المتفرّج على توقّع النّتيجة، فإنّه يعمل على إدراج كلّ ما يمنع أيّ تأويل ممكن، وبالتّالي الوقوع في قلق الفكر كمسبّب رئيسيّ لإعادة النّظر في العالم. كما تختلف أيضا فيما يتعلّق بالنّهاية أو حلّ العقدة التي تتميّز بالتّنافر واللاّتناسب مع مجريات الأحداث الشّيء الذي يجعل المتلقّي يغادر القاعة وفي جعبته عدّة تساؤلات وإشكاليّات» (50). وقد كانت النّهاية تذكي في المتقبّل حيرة السّؤال وحرقة المعرفة. هكذا تستدعي المحاكاة المسخيّة فزع القارئ أو المشاهد وضحك المتفرّج «لتريه العالم بعيون ناقدة» (51)، تريه ما لا يراه، وتفتح عينيه على المغلّف بسحر الوهم والخديعة.

ولعلّه يجدر بنا أن نشير إلى العلاقة بين مفهوم بريشت للمسرح والمحاكاة المسخيّة، لأنّها تثير المتفرّج ولا تتركه يبرح المسرحيّة بسلام، بل هي علاوة على كلّ ذلك تلحّ عليه في طرح السّؤال، وتعلّمه أنّ طريق المعرفة يبدأ من التّساؤل وإليه يعود.

وحسبنا فيما أسلفنا أنّنا سلّطنا بعض الضّوء على تجلّيات السّخرية في المسرحيّة، علّنا نكون بذلك قد كشفنا عن طرائق قلب السّخرية لسنن الخطاب، وقدرتها على إضفاء الأدبيّة على النصّ المسرحيّ. هذا وقد بدا لنا أنّ السّخرية تعمل في البدء على زرع الشكّ في ذهن المتقبّل، ممّا يخلق تشويشا مقصودا، يرجى منه تبليغ فكرة وحمل المتقبّل على التّصديق والاقتناع بها. ولكنّ هذا الشكّ وهذا التّشويش سرعان ما يكشفان عن وجه بشع قبيح منفّر، فإذا بالمسخور منهم يقفون على هول فاجعة أسهموا في بنائها، حين انساقوا في جوّ من اللاّمبالاة في البداية. يقول ونّوس على لسان المجموعة في نهاية المسرحيّة: «إذا هبط عليكم ليل ثقيل ومليء بالويل لا تنسوا أنّكم قلتم يوما: فخّار يكسّر بعضه ... ومن يتزوّج أمّنا نناديه عمّنا. من ليل بغداد العميق نحدّثكم... من ليل الويل والموت والجثث نحدّثكم» (52).

وهكذا يمكننا القول فيما حاولنا أن ندرسه، إنّ السّخرية في مسرحيّة **مغامرة رأس المملوك جابر لسعد الله ونّوس** هي لعب يقوم على رهافة النّقد، فإذا بها بلاغة جديدة في الكتابة المسرحيّة تضاف إلى بلاغات المسرح الأخرى، ولذا تتجلّى في رؤيا الأديب المبدع وتنجلي من خلال طرائق الكتابة، تمنح بذلك قولا ما قوّة وصلابة، إنّها تسمح بعرض شيء بديهيّ، ولكن بإضافة شحنة عاطفيّة متجدّدة له. ولعلّها لكلّ هذا قد مكّنت السّاخر من تأكيد قول ما وإعلانه بقوّة عوض أن يقول ذاك القول بصوت خافت غير مسموع أو بصورة تقليديّة نمطيّة. إنّها بهذا الذي أسلفنا مكّنته من تسليط الضّوء على أقرب الأشياء إلينا. لقد كشفت عنّا غشاوة وحجبا، وأرتنا ما لا يرى. وأنارت لنا دربا حالكا معتّما فأثارت فينا حيرة السّؤال، وحرقة المعرفة حول أكثر الأمور بداهة، لتعطيها طابعا خاصّا وشكلا مميّزا.

المصادر والمراجع

1) العمل في أصله نصّ المحاضرة التي ألقاها الباحث في ندوة سعد الله ونّوس التي التأمت بجربة بحضور الدّكتور : محمّد المديونيّ وبدعوة من جمعيّة التّنشيط الثّقافيّ بجربة، أفريل 2009 .

2) اهتممنا بالسّخرية حين أعددنا رسالة ماجستير بعنوان : السّخرية في أدب علي الدّوعاجيّ : تجلّياتها ووظائفها، وقد نلنا بها درجة الماجستير بملاحظة حسن جدًا مع توصية بالنّشر، نوفمبر 2008. وقد صدر العمل في كتاب بعنوان : السّخرية في أدب علي الدّوعاجيّ : تجلّياتها ووظائفها، طبعة 1، تونس، دار الأطلسيّة للنّشر، 2010 .

3) سعد الله ونّوس (1941 - 1997) مسرحي سوري. ولد في قرية حصين البحر القريبة من طرطوس. تلقّى تعليمه في مدارس اللاّذقية. درس الصّحافة في القاهرة وعمل محرّراً للصّفحات الثّقافيّة في صحيفتي السّفير اللبنانية والثّورة السّورية. كما عمل مديرا للهيئة العامّة للمسرح والموسيقى في سوريا. في أواخر السّتّينات سافر إلى باريس ليدرس فنّ المسرح. كانت مسرحيّاته تتناول دوما نقدا سياسيّا اجتماعيا للواقع العربي بعد صدمة المثقّفين إثر هزيمة 1967، في أواخر السّبعينات، ساهم ونّوس في إنشاء المعهد العالي للفنون المسرحيّة بدمشق، وعمل مدرّسا فيه. كما أصدر مجلّة حياة المسرح، وعمل رئيساً لتحريرها. في أعقاب الغزو الإسرائيليّ للبنان وحصار بيروت عام 1982 غاب ونّوس عن الواجهة، وتوقّف عن الكتابة لعقد من الزّمن. عاد إلى الكتابة في أوائل التّسعينات .

4) عامر الحلولني، أساليب الهجاء في شعر ابن الرّوميّ : مقاربة أسلوبيّة في جماليّة القبح، طبعة 1، صفاقس، تونس، مطبعة التّسفير الفنيّ، 2002، ص 35 .

5) محمّد النّاصر العجيميّ، «في أسلوبيّة الخطاب السّاخر : تحليل البخلاء أنموذجا»، مجلّة موارد، (تونس)، عدد 3، سنة 1998، ص 14 .

6) جاء في لسان العرب قوله : « الجليّ نقيض الخفيّ .. وجلوت أي أوضحت وكشفت. وجلّى الشّيء أي كشفه .. وتجلّى الشّيء أي تكشّف ». راجع : ابن منظور، لسان العرب، نسّقه وعلّق عليه ووضع فهارسه : علي شيري، طبعة 1، بيروت، دار إحياء التّراث العربيّ، 1988. ج 2 .

7) أحمد سخسوخ، «مشروع ونّوس الثّقافي / الوطنيّ»، مجلّة فصول، (مصر)، المجلّد 16، العدد 1، صيف 1987. ص 337 .

8) أحمد سخسوخ، «مشروع ونّوس الثّقافي / الوطنيّ»، مجلّة فصول، (مصر)، المجلّد 16، العدد 1، صيف 1987. ص 339 .

9) راجع في هذا الصّدد :

Pierre Schoentjes : Poétique de l'ironie , Ed du Seuil , Paris , 2001. P 87 .

10) راجع في هذا الصّدد : سعد الله ونّوس، بيانات لمسرح عربيّ جديد، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 2000.

11) سعد الله ونّوس، الأعمال الكاملة، دمشق، طبعة 1، الأهالي للطّباعة والنّشر، 1966. ص 238.

12) راجع : سعد الله ونّوس، هوامش ثقافيّة، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992 .

13) محمّد بدوي، «تجلّيات التّغريب في المسرح العربيّ : قراءة في سعد الله ونّوس»، مجلّة فصول، (مصر)، المجلّد 2، العدد 3، سنة 1982. ص 91 .

14) سعد الله ونّوس، بيانات لمسرح عربيّ جديد، طبعة 1، بيروت، دار الفكر الجديد، 1988. ص ص 42، 43 .

15) وعن هذا الجمهور يقول في هذا الصّدد ذاته : «نحن في المسرح التّجريبيّ. . . سنبدأ من المتفرّج،

سنحاول دراسة استجاباته وعاداته في التذوّق والقضايا التي يعاني منها، ثمّ سنجرّب بعد ذلك العثور على الأشكال، أو المواد الفنيّة التي يمكن أن تحقّق لنا التّفاعل معه». سعد الله ونّوس، بيانات لمسرح عربيّ جديد، طبعة 1، بيروت، دار الفكر الجديد، 1988. ص ص 96، 97 .

16) محمّد بدوي، «تجليّات التّغريب في المسرح العربيّ : قراءة في سعد الله ونّوس»، مجلّة فصول، (مصر)، المجلّد 2، العدد 3، سنة 1982. ص 91 .

17) سعد الله ونّوس، بيانات لمسرح عربيّ جديد، طبعة 1، بيروت، دار الفكر الجديد، 1988. ص ص 96، 97. ويقول في هذا الصّدد ذاته : «إنّ التّجريب يعني البحث عن مسرح أو خلق مسرح أصيل وفعّال في المناخ الاجتماعيّ السّياسيّ الرّاهن»، نفسه. ص 96 .

18) إسماعيل فهد إسماعيل، الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونّوس، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1981. ص 8 .

19) نقلا عن إسماعيل فهد إسماعيل، الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونّوس، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1981. ص ص 7، 8 .

20) Brecht Bertolt (1898 - 1956). كاتب مسرحيّ ألمانيّ، له مسرحيّات مشهورة منها : الأمّ شجاعة وأولادها.

21) محمّد بدوي، «تجليّات التّغريب في المسرح العربيّ : قراءة في سعد الله ونّوس»، مجلّة فصول، (مصر)، المجلّد 2، العدد 3، سنة 1982. ص 91 .

22) إلياس خوري، الذّاكرة المفقودة، طبعة 1، بيروت، مؤسّسة الأبحاث الأدبيّة، 1982. ص 303 .

23) لذا دعا ونّوس مرارا إلى إقامة حوار مرتجل وحارّ وحقيقيّ بين مساحتي المسرح : العرض والمتفرّج، وقال يشرح مقصده : «إنّي أحلم بمسرح تمتلئ فيه المساحتان. عرض تشترك فيه الصّالة عبر حوار مرتجل وغنيّ يؤدّي في النّهاية إلى هذا الإحساس العميق بجماعيّتنا وبطبيعة قدرنا ووحدته»، مغامرة رأس المملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص ص 44، 45 .

24) سعد الله ونّوس، مغامرة رأس المملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص 77 .

25) راجع في هذا الصّدد :

Sébastien Rongier : De l'ironie : Enjeux critiques pour la modernité , Klincksieck , 2007. P 9 .

26) راجع في هذا الصّدد :

Sébastien Rongier : De l'ironie : Enjeux critiques pour la modernité , Klincksieck , 2007. P 9 .

27) الهاشميّ الحسين، عمّار بن سالم، المنهاج في المقال وتحليل النصّ : محور المسرحيّة، طبعة 1، تونس، مطبعة التّسفير الفنّي، 2008. ج 2. ص 58 .

28) سعد الله ونّوس، مغامرة رأس المملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص 50.

29) سعد الله ونّوس، مغامرة رأس المملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص 51.

30) سعد الله ونّوس، مغامرة رأس المملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص 50.

31) سعد الله ونّوس، مغامرة رأس المملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص 51.

32) سعد الله ونّوس، مغامرة رأس المملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص 51.

33) سعد الله ونّوس، مغامرة رأس المملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص 51.

34) سعد الله ونّوس، مغامرة رأس المملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص 51.

35) سعد الله ونّوس، مغامرة رأس المملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص 51.

36) هو بيبرس البندقداري (1223 – 1277 م) تعرف سيرته بالسّيرة الظاهريّة. وهي قصّة شعبية طويلة تروي حياة السّلطان المملوكيّ الظاهر بيبرس، رابع سلاطين المماليك البحريّين، ومؤسّس دولتهم الحقيقيّ. عرف بأعماله البطولية التي قام بها ذوداً عن الإسلام وتصدياً لأعدائه من الصليبيين والمغول. ففي عام 1250 كان من

القواد الذين شاركوا في هزيمة الصليبيين في معركة المنصورة. وفي عام 1260 كان بيبرس قائد طليعة الجيش الذي هزم المغول في معركة عين جالوت. وقد تحوّل الظاهر بيبرس في الوجدان الشعبي المصريّ من حاكم إلى بطل يُروى سيرته قصّاصون محترفون يعرفون باسم الظاهرية في مقاهي القاهرة التي تخصّص بعضها في سرد سيرته. راجع : المنجد في اللّغة والأعلام، طبعة 35، بيروت، دار المشرق، 1996. ص 155 .

37) سعد الله ونّوس، مغامرة رأس المملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص 52 .

38) الهاشميّ الحسين، عمّار بن سالم، المنهاج في المقال وتحليل النصّ : محور المسرحيّة، طبعة 1، تونس، مطبعة التّسفير الفنّي، سنة 2008. ج 2. ص 72 .

39) ربّما يكون ونّوس قد اقتبس هذه الشخصيّة من صورة أبي الفضل جعفر بن المعتضد المقتدر بالله، وهو من خلفاء الدّولة العبّاسيّة. ولد سنة 282 للهجرة. وعهد إليه أخوه المكتفي بالخلافة، ووليها بعد وفاة المكتفي وعمره ثلاث عشرة سنة، ولم يل الخلافة قبله أصغر منه. وقد اختل النّظام كثيرا في أيّامه لصغره، وكان الأمر والنّهي لنسائه. قتل سنة 320 للهجرة .

40) ربّما أشار ونّوس إلى شخصيّة ابن العلقمي (593 – 656 للهجرة) وزير الخليفة العباسي عبد الله بن منصور المستنصر، وهو الذي رتّب مع هولاكو بمعاونة نصير الدّين الطوسي قتل الخليفة واحتلال بغداد، على أمل أن يسلمه هولاكو إمارة المدينة. وفي عرض لمسرحيّة رأس المملوك جابر، عمد المخرج التّونسيّ عادل الحمّاسيّ إلى تحريف هذه الشّخصيّة تحريفا هزليّا حين عوّضها بشخصيّة محمّد العبدلّي، وهي قراءة متمعّنة لرمزيّة هذه الشخصيّة. وقد عرضت المسرحيّة بالمركز الثّقافيّ والسّياحيّ المتوسّطيّ بجربة يوم السّبت 27 نوفمبر 2010 .

41) سعد الله ونّوس، مغامرة رأس المملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص ص 55، 56.

42) سعد الله ونّوس، مغامرة رأس المملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص 150 .

43) يستعيد «التّحريف الهزليّ الموضوع، ولكنّه يبتعد به كثيرا عن حرفيّة النصّ. فتتولّد حينئذ السّخرية، ويبرز النّقد من ذاك الاختلال المؤسّس للهزليّ بين الموضوع والسّجلّ الأسلوبيّ، فيحرّف النصّ». راجع في هذا الصّدد كتابنا : السّخرية في أدب علي الدّوعاجيّ : تجلّياتها ووظائفها، طبعة 1، تونس، دار الأطلسيّة للنّشر، 2010. ص 223 .

44) سعد الله ونّوس، مغامرة رأس المملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص 59 .

45) راجع أيضا حوار جابر مع ياسر حين يقول : «يظنّ من يراك أنّهم حشوا مؤخّرتك فلفلا أحمر». سعد الله ونّوس، مغامرة رأس المملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص ص 88، 89.

46) راجع حوار جابر وزمرّد يقول جابر : فخّار يكسّر بعضه يا زمرّد. المهمّ أن أبلّغ الرّسالة وأنال مكافأتي. سعد الله ونّوس، مغامرة رأس المملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص 137.

47) سعد الله ونّوس، مغامرة رأس المملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص 161 .

48) سعد الله ونّوس، مغامرة رأس المملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص ص 164، 165 .

49) سعد الله ونّوس، مغامرة رأس المملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص 59.

50) صلاح الدّين جباري، بلاغة الغروتيسك، طبعة 1، سوريّة، ألنايا للدّراسات والنّشر والتّوزيع، 2010. ص 56.

51) راجع في هذا الصّدد :

Florence Naugrette, Le théatre romantique : histoire, écriture, mise en séne, Edition du Seuil, 2001. P 281.

52) سعد الله ونّوس، مغامرة رأس المملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص 167 .

جسد الممثّل المسرحيّ : اللّغة البليغة

ربيعة ابن لطيفة/ باحثة، تونس

لعلّ أول ما يتبادر إلى ذهن قارئ هذا المقال هو السؤال عن اختيار لفظ «الجسد» وليس «الجسم» لتجسيد الحضور المادي للممثل وهذا ما يدفعنا إلى التمييز بين الجسم باعتباره جسدا بيولوجيا أو كما تطلق عليه مصطلحات الفلسفة الجسد الموضوعي و«هو جهاز عضوي يتناوله العلماء بالوصف والتشريح (1)» وبين الجسد الذاتي أو الجسد الخاص" وهو شعور مبثوث في الباطن تبعثه فينا حركات أعضائنا وهو محط تأملات الفلاسفة حيث لا يكتفي الفيلسوف بدراسة جسم إنساني وإنما بدراسة الوجود الإنساني المتجسّد في العالم" (2).

وبالتالي فاختيارنا للحديث عن الجسد دون الجسم يرتكز على مفاهيم فلسفية تقيم فارقا بين الجسد بعمقه الأنطولوجي والوجود المتجسّد في الجسم الإنساني وبين الجسم بما هو مجموعة أعضاء حيويّة.

1 ـ تطور مكانة التعبيرة الجسدية في المسرح: بعض أطره التاريخية والحضارية:

سنحاول أن نصف الممثّل في عمله على الخشبة من خلال رصد تقنيات العمل وتوظيف الجسد فيها. ونستعين في ذلك بما ورد عن ميشال برنار (3) Michel Bernard حيث لخص حضور الجسد في اللعبة المسرحية في سبع عناصر وهي كالآتي:

1 - تنويع البعد الجسدي المرئي (باستخدام الأقنعة أوبتحول في تركيبة الجسد... وكل ما يتعلق ببث صورة الجسد)

2 - وجهة الجسد على الخشبة بمختلف أبعادها (جانبيّة، أمامية، خلفيّة...)

3 - الوضعيات التي يتخذها الجسد والحركة (الوقوف، الجلوس، وضع القرفصاء...)

4 - توجيه أعضاء الجسد في الفضاء الركحي

5 - التحرك على الخشبة من مكان إلى آخر (حيوية الجسد)

6 - الإيماءات والإشارات في علاقة بالجسد ككلّ وبكل عضو على حدة

7 - صوت الجسد أو ما تحدثه الأعضاء من أصوات مثال: ضربات الأقدام على الخشبة.

وبذلك نستنتج أنّ للجسد سلطة تعبيريّة خاصّة به ونابعة من تركيبته الفيزيونوميّة، فكلّ عضو من أعضاء الجسد قادر على التعبير وعلى إنتاج عناصر تشكيلية تترجم علاقة خاصة بينه وبين الفضاء الذي يتحرك فيه. آنذاك يتولد في أذهاننا تساؤل عمّا إذا كانت عبارات الجسد بديلا للعبارات الشفوية؟

وتحضرنا في هذا السياق نظريّة أرسطو حول الأنماط التعبيرية الراقصة حيث أنه رغم إيمانه بأنّ الدّراما هي محاكاة لفعل باستخدام اللغة فإنه يشير من ناحية أخرى إلى إمكان أن يقوم الراقصون بالمحاكاة وذلك عن طريق الحركة الموزونة التي يصنعون بها الدّراما أي يجسّدون الفعل الإنساني فيقول في هذا السياق " كما أنّ الراقصين أيضا يصّورون عن طريق الحركة الموزونة شخصيّات وانفعالات

وأفعـال" (4) وبالتّالي فإنّ لغة الراقص هي جسده وما يرسله من إيماءات وإشارات وحركات.

في البداية تجاهل النّقاد الغربيّون الرّسائل التعبيريّة المغايرة للكلمة في الدّراما التيّ دعا إليها أرسطو لكنها لم تلق نفس الموقف في الشرق الأقصى وخاصة في حضارات اليابان والصّين والهند وأندونيسيا بما أنّ الحركة تلعب دورا كبيرا في المعتقدات والفنون الشرقيّة.

لذلـك فقد ظلّ الشرق يحتفظ بالـرّقصات الدّراميـة مثل مسرحيّـات النّـو باليـابـان Théâtre nô ومسرح كاتاكالي Kathakali في الهـند.

وقد اهتم الشرق بلغة الجسـد ويظهر ذلك في كتاب Natya Sâstra أي «قوانين الرقص الدّرامـي والمسرح» لبهاراتا Baharata حيث يقول أنّ الدّراما محاكاة للإنسان وعواطفه وأفعاله والبيئة كلّها إنّها محاكاة تحوّل الواقع الحقيقي إلى واقع فنّي» (5).

ويمكن إبراز الاهتمام من خلال المثال التّالي حيث حدّد بهاراتا سبعا وستين حركة دقيقة للأيدي تشكّل لغة خاصة لها دلالتها المختلفة وتحقّق المعنى الكليّ للعرض، فيقول: «إنّ هذه اليد تتحرك لكي تمثّل «هنا» «الآن» «الحاضر» وتمثّل «الممكن» وتشبه الجمل... إنها لغة تشكيليّة في الفراغ ذات كثافة عالية وذات قدرة كبيرة على تجسيد الفعل مباشرة» (6).

عندما استعمر الغرب الشـرق الأقصى تأثر المسرح الغربي بالرّقصات الدّراميّة الشرقيّة وتفاعلت تقاليد مسرح الكلمة مع تقاليد مسرح الحركة خاصة في القرن التاسع عشر لدى الرّومانسيين وأسفر هذا التفاعل عن مسرح جديد تحتل فيه لغة الجسد مكانة مهمّة أخذت في التطوّر ممّا أدّى إلى إثراء اللغة المسرحيّة وتنوّع وسائلها التعبيريّة. وظهرت هذه المؤثرات في أفكار العديد من المسرحيين مثل المفكر والمؤلف والمخرج المسرحي السوفيتي مايرهولد Meyerhold تلميذ ستانسلافسكي والمخرج والكاتب والمنظر والممثّل الفرنسي أنتونان أرتو Antonin Artaud (1886-1948) والمسرحي كوكتو والمخرج والمنظر المسرحي الألماني برتولد بريشت Bertolt Brecht.

عن العلاقة بين الكلمة والحركة في تجربته المسرحية يقول ما يرهولد «إنّ المسرح بعد أن يحـطم الأضواء الأمـاميّة، سينزل بخـشبة المسرح إلى مـستوى الصّالة، وبعد أن يبنى نطق وحركة الممثلين إيقاعيّا، سيقرب إمكانيّة انبعاث الرّقص، أما الكلمة فسيكون من السّهل أن تتحوّل في هذا المسرح، إلى صرخة ملحنّة وصمت مموسق" (7) أمّا أنتونان أرطو فقد دعا إلى ضرورة اعتماد العرض المسرحي على لغات أخرى غيـر المنطـوقة بقوله: " إنّنـي أعي تمام الوعي أنّ لغة الحركة والإيماءة والرّقص والموسيقى أقلّ قدرة على تحـليل مشاعر الشّخصيّة، أو الكـشف عن أفكارها، أو صياغة حالاتها الشعوريّة بدقّة ووضوح مثل لغة الألفاظ، ولكن... من قال إنّ المسرح قد وجد لتحليل الشخصيّات، أو لحلّ الصراع بين الحبّ والواجب، وغير ذلك من الصّراعات في القضايا ذات الطّابع المحليّ أو النفسي التي تشغل كلّ ساحة مسرحنا المعاصر" (8).

2 ـ مقاربة للّغة خاصة بالجسد بعيدا عن الكلمات:

جسد الممثل في المسرح هو المرسل والمتلقّي والمثير والمستجيب والمستجاب له والباثّ والمفصح وبالتّالي فإنّ له ما يمكن أن نسميه لغة خاصة به، وإنّ هذه اللغة تساهم في الكشف عن الانـفعالات البشريّة تجاه الواقع كشفا يتراوح بين الإفصاح والتّلميح وبين المقصود والعفوي وبين الوعي واللاّوعي. هذه اللّغة اكتسبها الجسد بمنأى عن الكلمة حيث يقول هشام الحاجّي «يمتلك الجسد لغة تبقى دون اللعبة اللفظيّة ويبقى المجال مفتوحا باستمرار للتّعبير» (9).

آنذاك يمكننا أن ندرك الوظـيفة الهامة والأساسية التي يحتلّها الجسد في مسرح البنتوميم أو الإيماء (10) فهـو يعّبر بدون الحاجة إلى الكـلمة وحتّى في المسرح المنطوق عندما تكون الكلمة حاضرة فإنّها تارّة تدعّم بعمل أو تعبير جسدي أو ربّما ينفصل التعبير الجسدي عن الخطاب فيؤدي الممثّل بشفتيه رسالة ما وينقل بجسده رسالة أخرى في نفس الوقت، فالحركات تبث الرّسالة إلى المتلقيّ مباشرة باعتبار المسرح فنّا مرئيّا، لأنّ الجسد متعدّد الوظائف فقد قالت آن ماري السّلامي وهي أستاذة سابقة بالمعهد العالي للفنّ الدرامي في تونس: «إنّ مفهوم الجسد ينطوي على حقيقة معقّدة غير مقتصرة على كونه مادّة بل هو يساهم بأشكال مختلفة في نشاطات متعدّدة» (11).

وقد يمكننا أن نستنتج أنّه رغم أنّ للكلمة والتعبير اللغوي

تأثيرا على المتلقيّ وعلى بلاغة الممثّل وإبلاغه لرسالة كاتب الدراما فإنّ للإيماء التعبيري دورا وأثرا هاما من جانب آخر فهذا النّموذج المسرحي يطلق العنان لخيال المشاهد ويحرّك الذّهنيّة الإبداعيّة لديه من خلال تفسير مجازات حركة الجسد كطرح تقني مغاير للحوارات المسرحيّة. إضافة إلى ذلك فالإيماء يفترض تمكنّا من التعبير بمختلف أجزاء الجسد ومعرفة مواطن القوة التّعبيريّة لكلّ عضو على حدة، وقد ذهب العديد من الفلاسفة والمنّظرين إلى أنّ الجسد إذا اكتسب بعدا تعبيريّا فهو يخرج من ذاته ليتّصل بالذوات الأخرى وفي هذا السّياق يقول مارلوبونتي: «الجسد هو موطن ظهور التّعبير» (12). وتجدر بنا الإشارة في هذا المستوى أن الفيلسوف مارلو بونتي يرى الجسد كفينومان حسي وموطن تفاعل حي بين الجسد والأشياء يتجاوز الفلسفات القديمة التي استبعدت الجسد من دائرة المعرفة ويتجاوز الفكر الكنائسي الذي يربط الجسد بعالم الخطيئة والفلسفات القروسطية التي ترى الجسد موطن الزائل وبالتالي فالجسد ليس شيئا من الأشياء وليس أيضا بنية وعي مقننة وعقلانية متكلفة بل هو تجربة معيشة ووجود مادي معبر.

انطلاقا من هذا الفكر القائل بأن الجسد هو وجود مادي قادر على تجسيد التّعبير يمكننا القول أن الدّور كما كتبه مؤلف الدراما لا يمكن أن يدرك بعد الشّخصية إلاّ إذا جسّده جسد أي "مادّة" سواء أكان جسد الممثّل أو "الدمية" (بالنسبة لبعض أنواع المسرح مثل مسرح العرائس). في هذا السّياق يعتبر جلال الدّين سعيد أستاذ الفلسفة بالجامعة التونسية: "أنّ تجليّات التّعبير الجسّدي تختلف عن التعبيرات الملفوظة لأنّها تجليّات عفويّة ومباشرة تهدف إلى الكشف عن واقع أصلي سابق للغة والجمل ألا وهو الواقع الأنطولوجي للذّات" ويقول أيضا "كل تعبير هو تعبير متجسّد وكل جسد هو جسد معبّر" (13).

وبذلك نستنتج أنّ التعبير يفترض جسدا ليتحقق، فكلمات النّص المسرحي تبدو عاجزة على الولوج إلى المتلقيّ لو لا جسد الممثّل ولا يمكن وجود عرض مسرحي حيّ بدون جسد يجسده وجسد يتابعه وذلك في علاقة بالزمان والمكان وبالمتّلقي وكأعضاء حيوية تتحرك في حيز مكاني وتلمس قطع الديكور وبقية الممثلين وتتحدث إليهم وتسمع حديثهم. فالممثّل منخرط في اللعبة التمثيلية وغير منفصل عن جسده بوصفه مكسبا له.

وبما أنّ "الجسد هو موطن التّعبير" يمكننا القول أنّ الجسد في علاقة تلازميّة مع اللغة فحتّى في غياب اللغة كسلوك شفوي تعوضها الإشارات مثال الخرس إذا غاب لديهم الكلام فلا تغيب قصديّته أي أنّ الممثّل يعيش أثناء عمله على الدّور تشابكا بين التعبيريّة الجسديّة والتعبيريّة الشفوية ممّا يخلق وحدة بين اللغة والكلام. ولا نقصد بالكلام السلوك الشّفوي فقط فكما للشفتين كلامهما فإنّ للجسد كلامه وفي هذا السّياق يقول كلوسوسكي: "إنّ الحركات تتكلم فذلك راجع قبل كل شيء إلى كون الكلمات تحاكي الحركات... أنّ يوجد تمثيل إيمائي داخل اللغة كما يوجد حديث ورواية داخل الجسد (14)" وهذا أيضا ما يذهب إليه ميشال برنار حين اعتبر أنّ السّلوك المسرحي عموما يتولد عن تلاقي الجسد واللغة وعن تلاقي الأجساد ببعضها.

3 ـ الجسد كآلية وأداة «كتابة»:

يمكن أن تتجاوز لغة الجسد الإشارات والحركات بما هي طريقة مختلفة عن الخطاب الكلامي والنّص المنطوق إلى مفهوم حداثي "الكتابة بالجسد"، الذي يتجاوز لفظ التعبير الجسدي فهو بدرجة أولى يمنح سلطة العبارة للجسد على الخشبة إضافة إلى أنه يرى في حركات الجسد كتابة تحمل بعدا شاعريا حيث أنّ كتابة بالجسد مغايرة للكتابة بالأحرف والكلمات تتناوله من وجهة نظر حيوية وجسديّة بعيدا عن الرّسائل والشفرات التي تنقلها كل حركة من حركات أعضاء الجسد أي أنه يبرز قدرته على الرّسم والكتابة والنّحت في علاقة بالفضاء والزّمن وفي هذا السّياق تعتبر آن ماري السلامي أنّ خصوصية "الكتابة بالجسد" تكمن في طبيعة الاتصال (عضويا) بالواقع والحركة وبالمتلقيّ من خلال الأشكال الحيويّة والصّوت واستغلال الفضاء.

استخدم Mallarmé مصطلح «الكتابة بالجسد» سنة 1886 في النّص الذي كتبه عن «La cornelba» وهي قطعة بالي كلاسيكيّة قدّمتها الراقصة Loïe Fûller حيث أنه يرى أن الرّاقصة ليست امرأة ترقص بقدر ما هي أشكال تتباعد طورا وتتقارب تارة لتجعل الجسد في تحول مستمر. إنها بجسدها تتجاوز الوصف لتبني حوارا منشأ من كلمات وفقرات، إلى درجة أنه يشبّه جسد هذه الرّاقصة بآلة

الرقن، إنها بجسدها تقيم رابطا بين الحركة والفكرة وبين المادة والذهن فتنبثق من حركات الجسد أبخرة من الحماس ترى بين الحركة الأخرى كخيوط رفيعة، إنّ هذه الخطوط أو الأسطر امتداد للجسد في الفضاء إضافة إلى كونها خط أي كتابة لهذا الجسد إنها وسيلة لرؤية الحركة هكذا يتحرّك الذهن، ذهن المؤدي وهو يكتب بجسده وذهن المتلقيّ وهو يتحسّس في هذه الخطوط أثر الحركة في الفضاء.

إنّ الجسد بوصفه مادة ملموسة ومرئية ينتقل أثناء الحركة إلى آلية كتابة مبهمة تارة ومكشوفة تارة أخرى. هذه الكتابة تنقل الجسد من البعد المرئي والملموس إلى بعد تجريدي، حيث أنّ الكتابة بالجسد تجزئ المادة إلى حركات أي أنها تتجاوز فعل الحركة وتبسّطه إلى أشكال حيويّة رغم أنّ ذلك لا ينفي كونها ترسم هيكلا عضويا في شكل جديد أو هو إعادة تقديم أعضاء الجسد للمتلقي في شكل مغاير.

إضافة إلى ذلك فإنّ ما ألهمه الرّقص للعديد من المنظرين وللشعراء الرمزيين Les poètes Symbolistes ليس فحسب تشكلاً للمادّة وإنما أيضا تحوّل للفكرة إلى عنصر مرئي وهذا ما يسميّه بول فاليري «Paul Valéry» بـ فعل التحول الخالص «Acte pur de métamorphose» فيقول: «اللحظة هي التي تولدّ الشّكل وتتمظهر فيه (15)».

و بذلك نستنتج أنّ ما يميز الكتابة بالجسد - في الفنون التي تعتمد الحركة الجسدية (الرقص، المسرح...)- أنها تجعل الجسد في الآن ذاته موطن الفعل وفاعله ومنه تولد الحركة وفيه تموت حيث أنّ هاجس هذه الكتابة ليس الخلود فهي على عكس الكتابة بالأحرف والكلمات لا تؤرّخ لفكر أو توثقه بل على العكس هي عيش للحظة التي تتم فيها الحركة.

قدم رولان بارت Roland Barthes في مؤلفه «إمبراطورية العلامات» «L'Empire des signes» «شرحا للكتابة بالجسد (16)» من خلال عرض ثلاث أنماط للكتابة في عرض الدّمى الشرقي Bunraku حيث أنّ النّمط الأول هو أجساد العرائس المستخدمة في العرض والنّمط الثاني هو المستخدم أي محرّك العرائس والنّمط الثالث هو جسد المتكلم الذي يصدر الأصوات.

وبالتالي فكتابة الجسد تعتمد على التّقنية وعلى المسافة فالممثّل في عمله على الخشبة يتأرجح بين ما يمليه عليه الدور من حركات وبين ما يكتبه جسده من حركات على الخشبة. إنّ الحركة الأولى هي وليدة الفعل المسرحي أمّا الحركة الثانية فهي وليدة تحرّك الجسد وتحوّله على الخشبة من حالة إلى حالة، آنذاك ندرك أنّ مفهوم الكتابة بالجسد يتلخص في جعل عمل الجسد مرئيّا على الخشبة في مسافات متباعدة تارّة ومتقاربة تارة أخرى، إضافة إلى التحكم في الطّاقة التي يخرجها وفي الأشكال التي ينتجها وفي الحركات التي يرسمها ويتفاعل معها بتبصر وفطنة.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع باللغة العربية :

- جلال الدين سعيد «فلسفة الجسد» دار أمية تونس 1973
- مصطفى منصور. مقال «الدّراما. الكلمة والحركة» فصول (مجلة النقد الأدبي) المسرح والتجربة (الجزء الثاني) الهيئة المصرية العامة للكتاب 1990
- 1991 هشام الحاجّي. «الجسد» نصوص مترجمة. الدّار التونسية للنّشر والتّوزيع

المصادر والمراجع باللغة الفرنسية

- Michel Bernard, « Quelques réflexions sur le jeu de l'acteur contemporain «, Bulletin de psychologie .t. XXXVIII, n° 370 Paris
- Anne Marie Sellemi. « L'écriture du corps « étude théâtrales revue scientifique spécialisée éditée par l'institut supérieur d'art dramatique. Tunis 1997
- Merleau Ponty « Phénoménologie de la perception» Ed Gallimard. Paris 1945
- Roland Barthes, « l'Empire des signes», Ed Skira génève, 1970

الهوامش والإحالات

1) جلال الدين سعيد «فلسفة الجسد» دار أمية تونس 1973 ص 11
2) نفس المرجع السّابق
3) Michel Bernard, « Quelques réflexions sur le jeu de l'acteur contemporain «, Bulletin de psychologie .t. XXXVIII, n° 370 Paris 1986 :
1_ L'entendue et la diversification du champ de la visibilité Corporelle (nudité masquage déformation, etc…), bref de son iconicité.
2_ l'orientation ou disposition des faces corporelles relativement à l'espace scénique et au public (face, dos, profil, trois -quats, etc…)
3_ les postures c'est-à-dire le mode d'insertion sur le sol et plus largement le mode de gestion de la gravitation corporelle (verticalité obliquité horizontalité….)
4_ les attitudes, c'est-à-dire la configuration des positions somatiques et segmentaires en rapport avec l'environnement (main, avant- bras, tronc tête, pied, jambe….)
5_ les déplacement ou les modalités de la dynamique d'occupation de l'espace scénique.
6_ les mimiques en tant qu'expressivité visible du corps (mimiques visa- girées et gestuelles) dans ses actes aussi bien utiles que superflus, et par conséquent de l'ensemble des mouvements repérés.
7_ la vocalité, c'est – à dire l'expressivité audible du corps et/ ou des substituts et complètements (bruits organiques naturels ou artificiels : avec les doigts, les pied, le bouche, etc....)
4) مصطفى منصور. مقال «الدّراما. الكلمة والحركة» فصول (مجلة النقد الأدبي) المسرح والتجربة (الجزء الثاني) الهيئة المصرية العامة للكتاب 1990 ص23
5) نفس المرجع
6) نفس المرجع

7) نفس المرجع السابق ص 31
8) نفس المرجع السابق ص 31
9) هشام الحاجّي «الجسد» نصوص مترجمة. الدّار التونسية للنّشر والتّوزيع 1991 ص 5
ـ الايماء هو لغة سميّ في عصر المسرح الروماني الإغريقي (البنتوميم) تراث عميق وتجربة عميقة طويلة، منذ المحاولات الأولى لخلق هذا النمط في المسرح من أعمال اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس، مرورا بعروض الباليه التعبيرية في القرن الثامن عشر للمؤلفات الموسيقية الأوبيرالية وأعمال تشايكو فسكي (بحيرة البجع) حتى أوائل القرن العشرين، حيث إتخذ شكله الأكثر تكاملا مع العروض المسرحية التي تطلبت نصوصها الأقتضاب في الكلمة واللجوء إلى الايماء كتقنية
10) Anne Marie Sellemi. « L'écriture du corps « étude théâtrales revue scientifique spécialisée éditée par l'institut supérieur d'art dramatique. Tunis 1997. p 16
11) Merleau Ponty « Phénoménologie de la perception « Ed Gallimard. Paris 1945, 177
12) جلال الدين سعيد. «فلسفة الجسد» درامية. تونس 1973 ص 23
13) جلال الدين سعيد. « فلسفة الجسد» دار أميّة. تونس 1973 ص 26
14) Anne marie sellemi, «l'écriture du corps» Etudes théâtrale revue scientifique spécialisée éditée par l'institut supérieur d'art dramatique, Tunis 1997. p 18.
15) Roland Barthes, « l'Empire des signes», Ed Skira généve, 1970, p 80

علم جمال المسرح من إنشائيّة النصّ إلى إنشائيّة الرّكح

منى الطياشي / باحثة، تونس

إذا اعتبرنا الدراما أضدادا وأسرارا، فإنّ هذه الأضداد والأسرار موصوفة لجنس خاص - أدبي وفني - هو المسرح، وهذه الأضداد والأسرار في النص المسرحي أنتجت أضداد وأسرار العرض المسرحي بكل معاييره الزمانية والمكانية وبكل عمق معرفي وعرفاني بآن معا.

فإذا كان العلم - المعرفة والعقل - يعتمد المنطق الرياضي والفلسفة والإدراك وينبني على قيم فكرية وجمالية بذاتها، فإن المسرح يعتمد مايعتمده العقل والحدس والإدراك عن طريق الحدس والذوق. وإذا كانت العلوم تستخدم الرياضيات الحديثة والدقيقة جدا لتصوغ موضوعاتها وتفسيرها للوجود، فإن المسرح يستخدم الشيء ذاته، حيث نسجل حضور الفيزياء والرياضيات في شتى موجودات المسرح، من حيث الفضاء المسرحي كحجم ومساحة ولون وصوت وضوء وكتل.

لكن الفضاء المسرحي ليس كمّا وعلما وتراتبا وانسجاما لكل موجوداته في عرض مسرحي ما لمسرحية ما، بل إن المهم والأهم في الفضاء المسرحي هو العلم الذاتي والحدس الداخلي لكل مبدع ولكل خالق فنان ساهم في صياغة العرض المسرحي بصورته النهائية ابتداء من المخرج والممثل، ومصمم الديكور، والمؤلف الموسيقي، ومصمم الإضاءة والملابس... الخ. وكل هؤلاء أضافوا، من علمهم الذاتي ومن حدسهم الداخلي صياغة خاصة للعرض المسرحي، هي صياغة فريدة فيها من التجلي والكشف العرفاني الأداة الأهم والأبرز لهوية العرض المسرحي. لذلك فإن كلاّ من مسرحيات هاملت وماكبث وعطيل لشكسبير، ودائرة الطباشير القوقازية والأم شجاعة لبريشت، والنورس وبستان الكرز لتشيكوف ومسرحيات إبسن وجورج شحادة وبيكيت وسعد الله ونوس...الخ، كلها نصوص قدمت في مسارح شتى في بقاع شتى من العالم، ولكن لم يكن ثمة عرض لمسرحية من هؤلاء يشبه عرضا آخر لا بل أكثر من ذلك، لم يكن ثمة عرض يشبه عرضا آخر لذات المسرحية ولذات المخرج والممثلين وبقية الطاقم المسرحي، فكل ليلة يختلف عرض هذه المسرحية عن عرض الليلة التي سبقتها، أو التي تلتها... فيوجد شيء مختلف كل ليلة، يبرز في التفاصيل الصغيرة كما يبرز في روح الممثلين والتقنيين، فهم كل يوم في شأن وكذلك عروضهم.

هذا الاختلاف هو شيء عرفاني غير مرئي لكنه

موجود، لا يدركه المشاهد، لأن المشاهد يرى العرض لمرة واحدة ويمضي، بل يراه ذاك الفنان المبدع الخلاق، الذي يدرك دياليكتيك الإبداع اليومي، ذاك الذي يعرف دياليكتيك الروح والحدس والوجدان ومن خلال كلمة يدرك - أو يحس - الطاقة الروحية للعمل المسرحي بمجمله هي مجموعة قوى لطاقات روحية مبدعة تقدم كل ليلة بل كل لحظة على خشبة المسرح شيئا مختلفا عن العرض السابق حتى لو كانت كلمات الشخصية ونبرة الإلقاء والديكور والإضاءة والموسيقى تتكرر في كل عرض.

وتضاف الطاقة الروحية للمشاهدين إلى الطاقة الروحية المشغولة في الفضاء المسرحي وهي مجموعة قوى لطاقات روحية فردية لكل مشاهد، إنها الطاقة التي يمنحها الجمهور لطاقم المسرحية التي يحسها ويدركها الممثل بالدرجة الأولى فتتأثر الطاقة الروحية للمشاهدين من حيث حرارتها وقوتها وتأثيرها بطاقة العرض المسرحي الروحية، فالممثل والجمهور يتبادلان الأثر والتأثير، ليكونا في النهاية العرض الخاص، في الزمان والمكان المحددين، بكل فرادته وتفرده وسحره أو بكل هزاله وكآبته ورتابته.

وكما يحتاج الفيزيائي إلى مختبر حديث جدا ومجهز بأحدث التقنيات ليتمكن من الدراسة والبحث والتأمل في ظروف نموذجية، فإن الفنان المسرحي أيضا، يحتاج إلى دراسة علم المسرح وأصول الدراما وتاريخ الفن المسرحي كما يحتاج إلى إطلاع واسع على الآداب والفنون الأخرى بشكل دائم والأهم من هذا وذاك، أنه يحتاج إلى قلبه وإلى حدسه. ويحتاج العالم والفنان إلى التأمل ليصلا إلى الكشف العلمي والروحي.

وهكذا فإن المسرح يؤكد أنه كان ولازال وسيبقى ذاك العالم الرائع الذي يأخذ من مدرسة البيان ويجتهد في مدرسة العرفان فهو يخلق عروضا مسرحية فيها من العلم والعقل ما هو مقبول من أيام الإغريق وفيها من صراع الأضداد والأسرار الإنسانية ما هو جدلي وخلافي ورائع وسام، كان ولا زال وسيستمر لأن موضوعه الإنسان، والإنسان جزء من هذا الوجود في وحدته، تجاذبا وتنابذا، وفيها - في العروض المسرحية - ذاك الخلق العرفاني، ذاك الحدس، حدس الفنان المبدع، الذي يصبو إلى الجمال ويصنعه ذاك الحدس الذي يصدر من روح الفنان التي تساعده على الخلق والإبداع بما هما أساس علم جمال المسرح الذي تطور من إنشائية النص إلى إنشائية الإخراج.

لقد عرّف كل من ماري إلياس وحنان قصاب حسن في المعجم المسرحي علم الجمال بصفة عامة وعلم جمال المسرح بصفة خاصة. فهذا الأخير «هو العلم الذي يصوغ قوانين تكوين العمل المسرحي على صعيد النص والعرض، ويدخله في منظومة مسرحية وأدبية وفنية أوسع، من خلال تصنيفات فنية ونظرية وفلسفية ومعرفية اشمل من المعايير المعتمدة في المسرح» (1).

يحيلنا هذا التعريف إلى البحث في تكون الجماليات المسرحية منذ قيامها على إنشائية النص (المسرح الكلاسيكي) حتى قيامها على إنشائية الركح مع ظهور الإخراج (المسرح الحديث)، وهذا ما يدفعنا للتساؤل عن شرعية هذا المرور: هل فقد المسرح جماليته المقامة على النص عند ظهور الإخراج أم تواصل معه، وهل أصبحنا لا نتحدث عن جمالية إلا بالتقاء النص والعرض معا؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه في هذا البحث.

ارتبط المسرح منذ القديم بالنص حيث اعتاد أغلب الناس اعتبار المسرح نصا مكتوبا وهو بالتالي في علاقة اتصال وثيقة بالعمل الأدبي. وتعمق هذا التصور منذ العصر اليوناني حيث كان كل من يكتب للمسرح لا ينتظر أن يقرأ، إنما كان الكاتب يسعى من خلال كتاباته المسرحية تراجيديا أو كوميديا إلى مشاهدة الأحداث والشخصيات والحوار على الركح، فكان يجتهد في إتقان كتابة النص وكان يتقمص في ذلك دور البطولة كما هو معلوم مع المسرح الإغريقي الذي يقوم على بطل واحد وجوقة تصاحبه في العرض، فكانت المسرحية

تقوم على أحادية التشكل المسرحي لأن الكاتب هو المتقمص للدور الرئيسي ويستعين فقط بالجوقة لمزيد جلب الانتباه.

فمن كان يكتب مسرحية، كان يهدف من ذلك أن يشاهد الأحداث والأشخاص والحوار والبناء الدرامي مجسدة أمام جمهور عريض. لذلك تأثر التأليف المسرحي لأنه كما بين ذلك الدكتور عبد القادر قط في كتابه فن المسرحية (2) يخضع إلى طبيعة وإمكانات المسرح الإغريقي آنذاك حيث كانت المسرحية تعرض أمام آلاف المتفرجين في مسرح شاسع ومكشوف وعلى خشبة مسرحية عميقة نوعا ما. وهو ما يتطلب نوعا من الكتابة الأدبية البالغة والمعبرة عما يجسده أولئك الممثلون الذين يظهرون عادة على المسرح مثقلين بملابس تحد من حركاتهم كما كانوا ينتعلون أحذية عالية ويرتدون أقنعة تخفي وجوههم وهو ما يجبر الكاتب المسرحي على استخدام حوار بلاغي وجمل ذات إيقاع عال ومتميز حتى يتمكن الممثل نفسه من الاستماع إلى الجمهور الحاشد الذي يتفرج فيه.

هكذا قامت الجمالية المسرحية منذ بوادرها الأولى مع اليونان على جمالية النص والجمل المستعملة خاصة مع اسخيلوس الذي «تميز مسرحه بالفخامة والسموّ وقوة العبارات، حيث كانت تمثل مسرحياته أعمالا فنية ضخمة تنظم وتعرض في جو من العظمة لأن اسخيلوس كان يعتبر أن وظيفة الشاعر الدرامي تتمثل في جعل المواطنين أكثر شجاعة ونبلاً في غرس الفضيلة وزرع الأفكار العظيمة» (3).

وتتنزل هده الأفكار في إطار عام للمسرح عند الاغريق أنداك وما يتطلبه من أهمية كتابة النص، لأن قواعد المسرح ثابتة، فالمسرح يقوم على وحدة الحدث والمكان والزمان وهو ما يتطلب مجهودا مضاعفا من كاتب النص المطالب بوضع كل جهوده في خدمة النص المكتوب حتى يتسنى للمتفرج استيعاب العرض ويحقق هدف وغاية المسرح الإغريقي الأولى ألا وهي التطهير.

لقد احتل المسرح رتبة خاصة في الأدب لأنه نص وتمثل في آن واحد، وتنبع عن هذه الثنائية إشكالية مضاعفة تتمثل في خصوصية الكتابة والتمثل من جهة والروابط التي تجمع بينهما من ناحية أخرى. فطبيعة المسرح هي أنه عرض spectacle يقوم على نص. لذلك ومنذ ظهوره في الغرب وأرسطو يقول عنه إنه «فن يستعين فقط بالخطاب نثرا كان أم شعرا.

« un art qui se sert seulement du discours, soit en prose, soit en vers, que ceux-ci soient de différentes sortes mêlées ou tous du même genre… Cet art n'a pas encore reçu de nom jusqu'à maintenant » (4).

لذلك لا نعرف المسرح مند أرسطو إلا على أنه أدب ونواصل البحث فيه على أنه موضوع أدبي ومن خصوصيته أنه يضع النص في شكل حوار ويظهر ذلك جليا في كتاب فن الشعر (وهو عبارة عن نقطة ارتكاز ومنطلق لكل باحث في أسس وأصول المسرح) أو ما يعرف بالإنشائية التي تعني الخلق والإبداع والإنشاء. فأرسطو يركز على تماهي النص مع الركح. فالمسرح متطور مع النص لأنه مرتبط بالآداب ويحمل موضوع التنظيرات الجمالية بما هي نص مكتوب فقط ويعود بعده الركحي إلى الحرفة والتقنية.

لقد بين أرسطو الفرق بين النص والركح من خلال تقديم تحليل مفصل عن الكوميديا (جزء قد فقد ولم يصل إلينا) والتراجيديا بما هما الركيزتان الأساسيتان لفن المسرح وهو ينم عن معرفة ودراية شاملة لهذا الفيلسوف لكبار المسرحيين الثلاث : اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس وكذلك ملاهي أرسطوفان. لذلك أرجع المسرح إلى المحاكاة، محاكاة للحياة حيث تمثل كل من الكوميديا والتراجيديا شريحة من شرائح الحياة يصورها الشاعر في نص أدبي محكم البناء أدبيا ليجسدها الممثل في عرض فني على الركح أمام آلاف المتفرجين.

يرى أرسطو أن المسرح هو فن إنشائي poésis خلاق وإبداعي يقوم أساسا على النص المكتوب، أما التنفيذ الركحي أو spectacle فهو عرضي ويترك جانبا.

« Quand au spectacle, qui exerce la plus grande séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien avoir avec la poétique, car la tragédie réalise sa finalité même sans concours et sans acteur. De plus pour l'exécution technique du spectacle, l'art du fabricant d'accessoires est plus décisif que celui des poètes » (5).

تقوم الجمالية المسرحية أساسا على النص، نص يمثل فوق الركح لنفهم بذلك أن المسرح مع اليونان يقوم على تمثل النص المكتوب بلغة دقيقة ومعبرة بصورة كبيرة والقائم على أسلوب أدبي بليغ. لذلك كان «تنفيذ العرض يقع على عاتق الكاتب. ولذلك كانت النصوص تكتب بناء على شكل المكان والإمكانيات التقنية المتوفرة عندئذ» (6). ولعل هذا ما حاول أرسطو أن يبحث فيه ويبينه في كتاب فن الشعر عندما تحدث عن ترتيب المناظر والحيل.

تواصل هذا النمط من التمثل حتى مع الرومان الذين أخذوا عن اليونان، لكن تطور العرض معهم عندما تضاعف عدد الممثلين وأصبح الممثل مطالب بتكثيف طاقاته الصوتية لإيصال المسرحية إلى ذهن المتفرج وهو ما يتطلب طاقات إبداعية من الكاتب المطالب بحبك النص بأسلوب أدبي بارع. فبقي النص هو المحدد للجمالية المسرحية لفترة طويلة امتدت حتى بدايات القرن التاسع عشر حيث يعتبر أغلب دارسي فن المسرح أن هذا الفن يرتكز في جماليته على أهمية النص الأدبي، لذلك يقول دور: «بقي المسرح لمدة طويلة يعرف من جهة أنه نص».

«Longtemps le théâtre n'a été défini que comme texte» (7).

ويستمر هذا التأثر الواضح والجلي بتصور أرسطو، خاصة مع رواد المسرح في القرن السابع عشر، حيث يعلق أحد النقاد الفرنسيين على ذلك بقوله:

« Les théories théâtrales du XVII ème siècle ont une étrange singularité elles ne visent pas à inventer un système nouveau, à fonder une esthétique originale (même si dans la pratique, c'est bien ce à quoi l'on aboutit). Leur projet commun, c'est d'analyser, de comprendre la poétique d'Aristote, et d'aider les dramaturges à la mettre en pratique. Seul un Corneille se souciera, dans ses fameux discours, de prendre un peu de champs et d'élargir les perspectives aristotéliciennes. Mais il ne viendrait à l'idée de personne, théoriciens ou auteurs, de proclamer son intention de rompre avec l'esthétique d'Aristote pour jeter les fondements d'une nouvelle théorie du théâtre» (8).

لنفهم أن المسرح ارتبط ارتباطا وثيقا بالنص مما جعل عدة منظرين يعتمدون الإنشائية كما تحدث عنها أرسطو، واستمر ذلك حتى في القرن الثامن عشر مع الفيلسوف الألماني هيغل الذي خصص في كتابه الاستيطيقا، الفصل الأول والثاني، للحديث عن الدراما بما هي توجد في داخل فن الكلام: الشعر الذي ينقسم إلى شعر ملحمي مضحك وشعر درامي، ويتحدث الفصل الأول عن الدراما بما هي أثر فني إنشائي و«تخص الجانب الإنشائي الخالص للأثر الدرامي والمنفصل عن تمثله الركحي» (9)، أما الفصل الثاني الذي يدرس الدراما بما هي أثر فني درامي فهو يقدم تحليلا يتكون من ثلاثة أجزاء تدرس المسرح بما هو نص وشعر.

«Trois aspects de l'œuvre d'art dramatique sont à envisager : son unité, par laquelle elle diffère de la poésie lyrique et du poème épique; sa composition et son développement et son coté

purement extérieur : diction, dialogue et mètre du vers » (10).

فالجمالية المسرحية مع هيغل تقوم على النص المكتوب، وبما أن الفن المسرحي يرتبط بالمحفوظات والإيمائي والحركة، فإن الكلام الشعري هو الذي يعتبر المحدد والمهيمن (ص 250 و251) خاصة وأن التنفيذ الركحي يستطيع أن يعتمد الوسائل الركحية كالموسيقى والرقص التي تستقل عن الكلام الشعري. أما الجمالية المسرحية فتقوم على الشعر بما هو المحدد والمسيطر على الدراما في حين تعتبر الموسيقى والغناء والرقص متممات وفنونا مرافقة للمسرح الذي لطالما تقدم واستمر بما هو شكل أدبي يقوم على أهمية مطلقة للنص.

ظلت هذه الضرورات والمستلزمات في جمالية المسرح متحكمة وعلى مدى عصور طويلة في التأليف المسرحي حتى وإن حادت البعض منها عن هذا النهج فإنها ظلت وفية ومتمسكة بالقواعد الجمالية للمسرحية اليونانية سواء مع المسرح الكلاسيكي أو الرومانسي أو الواقعي أو الرمزي. لكن يبقى السؤال مطروحا: هل انحصرت الجمالية المسرحية في مستوى النص أم تجاوزته إلى مستوى الركح؟ إن كان ذلك كذلك فمن كان له الفضل في التمرد على القواعد التي لطالما اعتبرت ثابتة؟ وعلى ما انبنت الجمالية المسرحية؟

لقد تغيرت النظرة إلى جمالية المسرح حيث أصبحنا نهتم إلى جانب النص بمستوى الركح، خاصة بظهور الإخراج (la mise en scène) في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وهو «يدل على تنظيم مجمل مكونات العرض من ديكور وموسيقى وإضاءة وأسلوب الأداء والحركة وصياغتها بشكل مشهدي» (11). وتطور هذا المفهوم بما هو المحدد لعلم جمال المسرح في بداية القرن العشرين خاصة مع رواد المسرح في هذه الفترة وهما أندري أنطوان وغوردون غرايغ كأولي منظرين لهذا العلم. فأصبح هذا الأخير، حسب الدارسة الفرنسية للمسرح كاترين نوغرات في كتاب يحمل عنوان علم جمال المسرح أو استيتيقا المسرح (12)، يعرف بما هو توظيف لكل النظريات التي تساعد على دراسة المسرح التي تختص بنظم كتابة النص الدرامي وتحتوي أيضا الركح الذي يتكون من الممثل والموسيقى والإضاءة والديكور والسينوغرافيا... لذلك تغيرت النظرة للجمالية المسرحية حيث أصبحت هذه الأخيرة «مساءلة للخطاب المسرحي بشقيه النص والعرض ورصد لكوامن الجمال فيه، انطلاقا من توجهات نظرية محددة وذائقة مجالها طبيعة الفن وما يفرزه من جمال وأحاسيس» (13).

ولعل هذا ما يؤكد ارتكاز علم جمال المسرح أساسا على عمل المخرج بالاستعانة بالنص الذي ترى «آن يوبرسفيلد» بأنه أصبح مثقوبا مما يستوجب تدخل المخرج لملء تلك الفراغات، فتغيرت بذلك الجمالية المسرحية من التصاقها بالنص التصاقا تاما إلى تجاوزه بالاعتماد لا فقط على النص إنما على خلق وإبداع المخرج.

لقد أصبح للمخرج دور فاعل في الجمالية المسرحية حيث حظي بمكانة سيد الفضاء (Le maître du plateau) وأثار هذه الفكرة المخرج الروسي ستانسلفسكي في سنة 1863 حين أحدث مع فلاديمير دانتشنكو ما يسمى بمسرح الفن لموسكو وانشأ وأبدع عروضا لتشيكوف خاصة في مسرحية الأخوات الثلاث سنة 1900 التي علّم فيها نوعا جديدا من التطبيق المسرحي المبني على العمل الجسدي ورفض اللعب المتفق عليه.

تتمثل مهمة المخرج إذن في إنجاح التمثل، لذلك عليه أن يهتم بالمكونات التالية في العمل المسرحي: لعب الممثل والديكور والموسيقى والإضاءة واللباس والماكياج والمتممات الركحية، وهو ما يستوجب منه أن يكون ملما بالمحتوى التاريخي والفلسفي والاجتماعي للأثر الذي سيمثله مع المحافظة على الجانب التقني للعرض أيضا.

لذلك يعرف المخرج بسيد الفضاء الركحي (plateau) ليتمكن من إدارة الممثلين وكأنه قائد فرقة، فهو على العموم يمثل الضامن للمسرحية (نجاحها أو فشلها) فتصبح له المهمة الأولى في العمل المسرحي لأنه المنظم

لمجمل مكونات العرض وصياغتها بشكل مشهدي حيث يشمل الإخراج بمعناه المعاصر العمليات التالية:

- إدارة الممثل وتحديد طابع الأداء.
- تقديم قراءة محددة للنص والتعبير عن المعاني الكامنة فيه من خلال أدوات يتبناها العرض، وتحديد أسلوب العرض.
- توضيع الحدث الدرامي أو معطيات النص في فضاء ما وترتيب عناصره والتنسيق بين مختلف مكونات العرض وبين مختلف العاملين في بناء العرض المسرحي من أجل تشكيل الوحدة العضوية له» (14).

تتمثل المهمة الجديدة لعلم جمال المسرح في إعادة تعريف المسرح كفن باعتبار أن البعد الفني للمسرح كان يتحدد بما هو أدب درامي لكن وجب إعادة تأسيس المعايير الجمالية للفن المسرحي خاصة مع أندريه أنطوان مؤسس المسرح الحر في فرنسا 1887 بما هو أول مخرج في أوروبا وأول من كتب عن الإخراج (أحاديث حول الإخراج 1903) حيث أصبح وظيفة مستقلة. ويعد أنطوان مسرحيا واقعيا حيث استخدم في مسرحه أغراضا استمدها من الواقع الحقيقي اليومي كما اهتم بحركة جسد الممثل وحضوره على الركح ولم يعتبره مجرد أداة تلقي نصا أمام الجمهور بل هو جسد يتحرك ويتواصل من خلال حركاته وأفعاله فوق الركح.

تنفتح جماليات المسرح إذن على إنشائية الإخراج لذلك ترك أنطوان وراءه كل ما له علاقة بالكتابات بما هي مجموعة الملاحظات أو النصوص أو الخواطر أو المشاريع أو المحاضرات وعرف عمل المخرج بما هو ينقسم إلى قسمين مختلفين: قسم مادي وقسم آخر لا مادي ويخص الأول الديكور والرسم وتجميع الشخصيات ويخص الثاني التأويل وحركة الحوار.

« Quand, pour la première fois, j'ai eu à mettre un ouvrage en scène, j'ai clairement, perçu que la besogne se divisait en deux parties distinctes : l'une est toute matérielle, c'est-à-dire la constitution du décor servant du milieu à l'action, le dessin et le groupement des personnages ; l'autre immatérielle, c'est-à-dire l'interprétation et le mouvement du dialogue» (15).

فيؤسس المادي واللامادي للإخراج ويصبح المخرج مبدعا ويتمثل دوره إلى جانب التنظيم والإدارة، في التخيل والتأويل. فالإخراج أصبح عملا فنيا يجمع بين الشحنة المادية للمتفرج والرؤية التأويلية للمسرحية الممثلة.

لقد ارتبطت إنشائية الركح بأهمية الإخراج خاصة في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. فالإخراج مكن المسرحي من البحث عن صيغ جديدة وجماليات متنوعة تقوم على عدم إخفاء الأدوات المسرحية وذلك بالتخفيف من أهمية النص وطرح تساؤلات جديدة حول الركح بإعلان استقلال فن المسرح خاصة مع غرايغ الذي يعلن أن المسرح يقوم أساسا على الركح ويظهر ذلك في قوله الآتي:

«Ce n'est ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse. Il ne résulte pas non plus de la simple addition de ces techniques, mais il est formé des éléments qui les composent : du geste qui est l'âme du jeu ; des mots qui sont le corps de la pièce ; des lignes et des couleurs qui sont l'existence même du décor ; du rythme qui est l'essence de la danse. Cet art véritablement indépendant, est donc fondé sur la scène et non pas sur le texte» (16).

فالمسرح قد استقل بذاته وتنصل من صلته اللصيقة بالنص حيث أصبح يقوم أساسا على الركح وإنشائية المخرج بدرجة أولى وليس على النص فقط. فلم يعد هذا الأخير مركز الاستقطاب والمهيمن في الحكم بجمالية الأثر المسرحي وإنما صار عنصرا من العناصر الدرامية الأخرى التي كانت مجرد عناصر مرافقة ومتممة وأصبحت تحتل مكانة هامة إلى جانبه وتتفاعل معه.

ما نسميه اليوم بعلم جمال المسرح لا يرمي أبدا

إلى وحدة منطقية بقدر ما يمثل تسمية. إنه المذهب ذو الجذور الفلسفية التي ستتكون بداخلها أدوات مفهوميه تمكن من فهم المسرح، وتستند من ناحية على مختلف نظريات المسرح منذ العصر اليوناني من قبل الفلاسفة والكتاب والفنانين ومن ناحية أخرى تمكنهم من التكون. لذلك يتساءل هذا العلم عن المسرح ذاته ليطرح المشاكل التي تمر عبر أنساق ومسار المسرح التي تمتد من النص إلى الركح. لذلك يرافق هذا العلم المسرح من جانب النص ومن جانب الركح معا لأنه لطالما ارتبط بالنص وبالأدب وبحث في التنظيرات الإنشائية.

فمن أرسطو إلى هيغل مرورا بالفترة الكلاسيكية تحدد الخطاب حول المسرح مع إنشائية الأدب الدرامي، وبظهور الإخراج في أواخر القرن التاسع عشر، تغير الوضع وأصبح يحكم على الجمالية المسرحية نسبة إلى إبداع وإنشاء المخرج الذي ينطلق من النص كوسيلة وأداة عمل أولية يرتكز عليها ليطور ما جاء فيه ويقدمه فوق الركح حسب نظرته الإخراجية المبدعة والخلاقة. لذلك يعتبر المرور من النص إلى الركح هو الذي قاد إلى ولادة جمالية مختصة وأول مهمتها هي إعادة تعريف فن المسرح حسب المعطيات الجديدة للإخراج الذي ساهم بدوره في تغيير النظرة إلى النص المسرحي ذاته مما ساهم في توسيع المدونة المسرحية التي أعادت تقديم المسرحيات القديمة بتصور جديد من خلال إخراج النصوص غير المسرحية وتقديمها على الركح.

الهوامش والإحالات

1) ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، بيروت، لبنان، طبعة ثانية، 2006، (علم جمال المسرح).
2) عبد القادر قط، فن المسرحية، الشركة العالمية للنشر، بونجمان، 1998، المقدمة.
3) مجيد بك، تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنسر، 2002، ص 23.
4) ARISTOTE, La poétique, textes établis et traduits par J, Hardy, Les Belles Lettres, Paris, 1952.
5) Ibid, chap. 6, p 57.

6) ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مصدر مذكور سابقا، ص 8.
7) DORT (B), (Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance, Le spectateur en dialogue, POL., 1995, p 245.
8) ROUBINE (JJ), Théâtre et mise en scène, 1880- 1980, Paris, PUF, « Littérature modernes », 1980. p 5.
9) HEGEL, L'Esthétique, Paris, Flammarion, « Champs », 1979, P 225.
10) Ibid, p 230.
11) ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر م مذكور سابقا، الإخراج.
12) NAUGRETTE (C), L'esthétique théâtrale, Paris, Nathan, 2000.
13) رمضان العوري والتيجاني الصلعاوي، في جمالية الخطاب المسرحي، مغامرة رأس المملوك جابر أنموذجا، ميسكيلياني للنشر والتوزيع، 2008، ص 9.
14) ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر مذكور سابقا، الإخراج.
15) ANTOINE (A), « Causerie sur la mise en scène » (Avril 1903) Antoine, l'invention, de la mise en scène, Actes Sud-Papiers, 1999 P 113.
16) GRAIG (G), De l'art du théâtre, penser le théâtre, Circé, T.N.S, 2000.

توبوغرافيا «المستحيل»
في نص «تحت برج الدينصور» للرّاحل عبد الوهاب الجملي

حاتم مرعوب/ باحث، تونس

> «إني أضع نفسي في موضع من يفعل شيئا، لا في وضع من يتكلم عن الشيء، إني لا ادرس إنتاجا، بل أتحمل انتاجا إني ألغي الحديث عن الحديث. فالعالم لا يأتي إليّ على هيأة شيء، بل على هيئة كتابة، أي في شكل ممارسة، فأنا انتقلت إلى نوع آخر من المعرفة.»
>
> – رولان بارط –

كلمات قبل البدء :

الكتابة بما هي خلود وبقاء، الكتابة بما هي تحد للفناء والتلاشي. . . فعل الكتابة عبر تاريخه يتمرد على الموت ويسخر منه، ويعلن إمكانية ديمومته ويتجلى لنا من خلال تلقيه وتعدد قراءاته.

رحل عنا عبد الوهاب الجملي وتوغل في ثنايا البياض ودخل مدارات الغياب إلى الأبد. ولكن نص «تحت برج الدينصور» يعيش معنا ونرى من خلاله الجملي يدعونا إلى ولوج عوالمه من خلال نصه.

عوالم موغلة في الغرابة. عوالم تمارس فعل الإغواء والاغراء، كي ندخل أبوابها ونعبر ثناياها ونقيم فيها ردحا من الزمن.

هذه الإقامة محاولة لتتبع توبولوجيا «المستحيل» من خلال العنوان والإهداء وسنعرّج قليلا على بعض حوارات الشخصيات الواردة في الحكاية لإضاءة بعض المسائل.

توبولوجيا «المستحيل» من خلال العنوان:

«تحت برج الدينصور» عنوان يمارس علينا فعل الاغواء والإغراء، يبث فينا الرغبة لولوجه واقتحامه ويصدح بنداءات متواصلة للاقتراب منه وهتك أسراره.

كيف نفتح عوالم العنوان التي ستحيلنا بالضرورة إلى عوالم النص، بما أن العنوان في النهاية هو اختزال مكثف للنص. «فالعنوان من أهم العتبات النصية التي تستشرف حقول الدلالات وتطل على ظلال المعاني وتألق العبارات وأخيرا تفسح المجال لامتداد الخيال نحو أفاق لا متناهية فهو خطاب رمزي يعتمد على ادخاره لمخزون وافر من التأويلات التي تحمل كما من الأفكار والمعاني ذات صلة وثيقة بالحمولة الدلالية للنص وبجمالياته» (1).

نحن نتعامل من البداية مع كتابة عبد الوهاب الجملي بما هي فعل للوجود بما هي مشروع يحمل في ثناياه نحتا

لذات مبدعة، مثقلة بالهواجس. فعل الكتابة وهو يؤسس لكيان قادر على التموقع في هذا الكون وفي هذا العالم – «كتابة مسرحية هاجسها الأزل» (2) على حد عبارة الناقد محمد مؤمن في تقديمه للكتاب.

فما الذي يثير فينا «تحت برج الدينصور»؟

1 ـ إثارة الغرابة

«تحت برج الدينصور» عنوان غريب، والغرابة بشكل بسيط هي الخروج عن المألوف والمتداول.

العنوان يشير إلى حيز مكاني والمكان عادة ما يكون معلوما، أو ينتظر بعض الإشارات والإضاءات لإبرازه أو الوصول إليه، ولكن هذا المكان الذي يشير إليه العنوان يثير فينا التساؤل والبحث. أين يوجد هذا المكان؟

العنوان إشارة إلى حيز مكاني ولكن هل هذه الإشارة واقعية تؤدي بنا إلى مكان فعلي أم أننا أمام إشارة تبث فينا الغرابة وتقحمنا في بوتقة الحيرة والفضول. فالعنوان رغم تجليه الظاهري يبقى متسترا متخفيا.

«العنوان وحدة اتصال ممتاز ومفتاح دلالي مهم فهو من جهة وحدة معرفية مستقلة لها كيانها الخاص ودلائلها التي تعبر عنها ومن جهة أخرى سمة وظيفية مرتبطة بأدائها لعملها تجاه النص الذي تتعالق معه» (3).

أي برج هذا الذي سنكون تحته؟ تزداد الوضعية إحراجا مع اقتران البرج بكلمة دينصور هذا الكائن المنقرض يزيد الأمر تعقيدا.

نعود من جديد إلى كلمة البرج ـــ هل هي إحالة إلى البناية؟ وبذلك يكون هذا البرج ذا بعد مادي يتراءى لنا من خلال حاسة البصر.

أم أن هذا البرج هو إحالة إلى الأبراج والكواكب؟ وبذلك يكون برجا آخر يضاف إلى الأبراج المعروفة والمتداولة ونكون بذلك في حيز مكاني نفسي.

يقول جعفر في النص: «الكرسي متاعي هذا ما عادش تحركو من بقعتو... على خاطر نتشهشم... ندخل بعضي ونضيع كيما بقية الهوايش sans repères بين هواء وهواء معناها نتخلبز ونتلف موقعي بين الكواكب كيف ما حددتو أنا... فهمت؟»

مسألة البرج في نص الجملي تبقى على الحالتين... إذ يقول يوسف الشخصية الثانية في النص.

«سي جعفر . . سي جعفر . . أيا باهي كي رقدت. أنا يلزمني نمشي توه. ما عادش بكري عليا. إنت تشرب ياسر وصحتك ما تتحملش هيا قوم . . اطلع فوق الفرش . . تاو يجيو الفيران نسمع في صوتهم تاو ياكلولك كسوتك . . . سي جعفر هاني مشيت أنا وابعد مالبقعة هاذي . . . نسمع في السقف يتكتك كان يطيح عليك عمي الدينصور إلا ما يغفصك».

البرج في نص الجملي برجان: برج يعلو من الأرض إلى السماء في امتداد وعظمة وعلو يحيل إلى ما وصلت إليه الإنسانية من تطورات تقنية.

وبرج يتموضع بين الكواكب والنجوم يبحث عن التوازن ويحيل إلى الحكمة والروح.

العنوان إحالة ومراوحة بين هذين العالمين ويفتح أبواب التوقع وأفق الانتظار. ولكننا في كلتا الحالتين نشعر باستحالة التموضع.

ومع ذلك سنحاول تتبع إغواءات وإغراءات هذا العنوان علنا نظفر بإقامة وهمية في عوالمه وثناياه.

2 ـ إثارة الخوف والرهبة

«تحت برج الدينصور» الحكاية هناك تتشكل في هذا الحيز المكاني: من يمكن له الوصول إلى هذا المكان؟ من يتجرأ على بلوغ هذا الموقع؟ والدينصور بضخامته وقوته وعدوانيته يحرس هذا البرج؟ يحرس هذا المكان؟ من يتجاوز الخوف والرهبة ليلاقي شخصيات هذه الحكاية؟ من له القدرة على المجازفة ليتعدى الدينصور ويستمع إلى الحكاية ويشاهد مساراتها ويتكشف على حيثياتها؟

المكان مخيف، مرعب، محصن والتجربة أو الحكاية التي تتشكل تحته تستدعي منا المجازفة وتستبعد عن مداراتها المتطفلين وذوي النفوس الضعيفة لاقتحام المكان

ولمشاهدة أو قراءة ما يحدث «تحت برج الديناصور».

للوصول إلى ذلك لا بدّ من الإرادة والقوة والتسلح بالمعرفة، وحدها المعرفة تمكننا من تجاوز الخوف والرهبة من الديناصور هذا الكائن المنقرض والذي بقيت صورته متوغلة فينا.

وحدها القوة بمفهومها النتشوي قادرة على إيصالنا إلى هذا المكان أين يحكي الجملي «حكايته» أو بقليل من التجاوز أين تتراءى لنا صور من الجملي ومن مواقفه ومن رؤاه ومن هواجسه التي تحيل إليه بالضرورة وتعلن عن نواياه في مغامرته في هذا الوجود.

الجملي يختار من الأماكن أغربها وأكثرها إثارة للخوف ولكنها أيضا جذابة ومغرية تتطلب منا المغامرة لمعرفتها، والحياة دون مغامرة لا معنى لها.

3 ـ إثارة الظلمة

«تحت برج الديناصور» عنوان يثير فينا فعل التخيل. لو كنا فعلا في هذا المكان تحت هذا البرج والديناصور يراقب هذا المكان ويرمي بظلاله عليه؟ سنلج هذا المكان الضيق ونكون داخل الظلمة هكذا يحيلنا العنوان إلى الظلمة هاته الظلمة التي تتدعم في النص بوجود شخصيتين لا تبصران، إذ لا حاجة لهما للنور والإضاءة.

الظلمة بداية البدايات. الظلمة رحم الكون ما قبل الولادة الكونية l'avant génèse cosmique الظلمة بداية الخلق والولادة ليتشكل الضياء يكتب الجملي في هذه الظلمة ويعلن عن الولادة والخلق، الخلق بما هو فعل كتابة وإبداع.

خطيرة هي الكتابة التي تضاهي الرب قدرة على الخلق، خلق شخصيات والنفخ فيها وإمدادها بقدرة على الحوار. الحوار بما هو حالة فكرية تؤدي إلى الجدل وتشكل الصّراع الخصب والتوتر الخلّاق.

تنزاح الظلمة عن هذا المكان وتتحول إلى ضياء. «رجلان لا يبصران في مكان ما، يكون بينهما حوار» . . . يدفع الإنصات حاسة البصر ويرمي بها بعيدا لينشئ شعرية أخرى هي شعرية الإنصات.

وتتحول حالة العمى إلى عبقرية قادرة على نحت كيانات فاعلة ويمكن الإشارة إلى عبقرية بشار ابن برد والمعري وطه حسين أسماء رسخت في الذاكرة وساهمت في تشكيل الأدب العربي نثرا وشعرا.

تتحول الظلمة في هذا النص إلى شعرية، كيف يمكن أن نرسم الصورة دون مشهد أي كيف نشاهد في الظلمة؟ كيف نشاهد بالإنصات؟

كيف نتحاور مع الكلمة بالإنصات إليها؟

كيف نتواصل مع الآخر من خلال الحوار؟

وفي هذا الإطار نستحضر كلمات الشاعر هولدرلين

«تعلم الإنسان كثيرا

ومن السماوات سمع الكثير

مذ كنا حوارا

وكنا قادرين على أن يستمع بعضنا إلى بعض» (4).

الحوار في نص الجملي يلغي ظلمة الظلمة إنه حالة فكرية، حالة مخاض وولادة، بداية جدل يتشكل من خلال فعل الإنصات. الإنصات بما هو تماه مع الكلمات بما هو تماه مع الحكاية، إذ إن الإبصار يحافظ دائما على المسافة بينه وبين الأشياء أما الإنصات وفعل السماع فيتخلل الذات الإنسانية.

«تحت برج الديناصور» يثير فينا الغرابة فيتولد لدينا إحساس بالخوف والرهبة تنضاف إليه الظلمة فيكون النص ضياء، ينساب على مهل آت من بعيد.

ختاما للقول إن أهم ما يميز عنوان «تحت برج الديناصور» لعبد الوهاب الجملي هو أنه جاء حافلا بالمعاني ومكتنزا بالدلالات لا يسير في اتجاه واحد. إنما يمكن تناوله من جميع الاتجاهات.

فالعوالم التي يحيلنا إليها العنوان عديدة ومتنوعة وهذا الغموض الذي يلف العنوان هو الأرضية التي تجعل منه أثرا مفتوحا على حد عبارة «امبرتوايكو» قابلا للقراءات المختلفة والتأويلات المتعددة وهذا الانفتاح هو الذي يؤدي إلى النقاش وبذلك يتشكل الأثر.

توبوغرافيا «المستحيل» من خلال الإهداء :

إن تأويل المعاني لا يمكن أن يكون علميا بل هو إدراكي معرفي بالمعنى العميق للكلمة.

ميخائيل باختين-

«هل اكتفي بأن أجاوز السماء
كي أ راك . . . ؟
أم أن أضرب العمى جدارا
بيننا وأسكن الجدار؟»

سؤال أم تساؤل والفرق بين السؤال والتساؤل كما يشير الدكتور محمد لطفي اليوسفي أن السؤال ينتظر إجابة بينما التساؤل لا ينظر.

والجملي لا ينتظر إجابة عن هذا التساؤل. إنها رحلة بحث عن تموقع؟ عن مكان؟

أي مكان قادر على احتواء مثل هذا اللقاء؟

المكان المستحيل

إذا كانت رحلة الشعراء القدامى للقاء الحبيبة هي رحلة أفقية تتشكل في بعدها المادي فإن رحلة الجملي هي رحلة عمودية تنطلق من الأرض وتتعالى تسمو تذوب في المطلق تتربع على العرش من أجل الرؤية.

لا يطلب الجملي في رحلته هذه غير الرؤية (كي أراك)

الرحلة متواصلة ومفتوحة من أجل هذا المكان الذي يسمح برؤية الحبيبة استعداد ضمني لمواصلة الرحلة إلى ما لا نهاية (هل أكتفي بأن أجاوز السماء) إنه فعل الصعود إلى ما وراء السماوات إلى الأعالي يغادر الجملي الأرض ويتصعد من أجل إيجاد مكان ينظر منه إلى الحبيبة من أجل لقائه بها.

تقول شخصية جعفر في نهاية النص

«ما نحبش نرتاح . . . يلزمني نهيم . . . في ليل دايم ليل لا تفسخو شمس ولا قمرة تضويه ونسيح لا زاد ولا دليل. ونضيع في صحراء يجفل منها الشهيلي. نسافر غريق في كرش حوت ضايع في بحر هايج ولا حد يرجع أخباري».

هذه الكلمات التي ينهي بها جعفر نصه إنما هي إحالة إلى التوق إلى الرحلة والترحال إلى هذا السفر الدائم واللامنتهي، المضيّ في طريق لا نهاية لها. غيلان المسعدي يتجلى في صورة أخرى «لا تكون الطريق طريقا حتى تكون بلا نهاية».

الجملي يدرك في إهدائه هذا أنه يبحث عن مكان «مستحيل» من أجل لقاء «مستحيل».

اللقاء المستحيل

رحلة الجملي للقاء الحبيبة تبدأ ولا تنتهي، تتجاوز السماء ولا تنتهي تنصهر مع المطلق ولا تنتهي. إنه اللقاء المستحيل. صعود من أجل لقاء الحبيبة، من أجل لقاء الحقيقة، تتحول الحبيبة إلى حقيقة، المرأة الحبيبة التي تكون الحقيقة ونصعد من الأرض إلى السماء، إلى ما وراء السماء من أجل إدراكها، من أجل رؤيتها.

تحولت الرحلة إلى بحث عن الحقيقة والبحث عن الحقيقة هو بحث عن السعادة وغاية الإنسان في هذا الكون هو أن يكون سعيدا إنها رحلة من أجل السعادة.

لم تعد المرأة في هذا الإهداء، امرأة عادية يتعالى الجملي بصورة المرأة، يبعد عنها المتداول، ينفض عنها العادي ويبوئها مرتبة الحقيقة. يجعلها حافزا للصعود ومبتغى للسمو.

المرأة الحقيقة التي نراها رغم العمى، ورغم الجدار.

(وأضرب للعمى بيننا جدارا وأسكن الجدار) هل أن الجملي في حاجة إلى الرؤية كي يبصر حبيبته؟ لا. هل يكون الجدار حاجزا بينه وبينها؟ لا

الجملي يدرك صورة حبيبته في الظلمة الحالكة في العمى المقيت. يراها رغم الجدار. يذكرنا الجدار هنا بجدار شكسبير في «حلم ليلة صيف» هذا الجدار الذي فصل بين (تيراموس و فسبيي).

ولكن خيال الجملي يتعدى الجدار بل إنه مستعد لأن يسكن الجدار كي يراها.

هذه المراة المستحيل، المرأة الحقيقة، المرأة التي تشكل ذواتنا، تبث الرغبة فينا للحياة، تلهمنا نصا، نصوصا تمكننا من الخلق. الخلق بما هو تحد للموت.

صورة المرأة تسكن الجملي مبثوثة في ثنايا كيانه محفزة وملهمة للكتابة وكأنها ربات الفنون بنات زوس التي كانت تخليدا لحب أزلي... ألم يكن الحب الأزلي الخالد في اليونان مصدر الإلهام والذاكرة المتقدة على الدوام، بنات زوس التي ألهمت هزيود النشيد (5).

الجملي في مدارات الحب الازلي يبحث عن لقاء بالمرأة الحقيقة، يقول يوسف في النص وهو يتحدث عن المرأة التي رسمها في خياله « ما يدخل حد وما يتعدى حذاها حد، خليها ترتاح وحدها خليها سارحة . . . تاعبة ما تحيرهاش. كان رقدت ما يسالش. ما تفيقهاش المفيد ما تاقفش وتمشي ما تلفتش وتدور وقتها الأزرق يكحال وراها ويجبد ليه، تمشيلو تبعد ويهزها. يبلعها ويهبط عليها الظلام ياكلني وحدي في بيت الفيران».

هذه الصورة التي يتحدث عنها الجملي هي صورة البطل التراجيدي، هذا البطل الثقافي، الذي يمضي في طريقه دون توقف، دون لفتة، إنه على شفا حفرة من الموت ولكنه يواصل الطريق، يواصل الدرب، يتقدم في الطريق الذي اختاره.

الجملي يمكن المراة من أن تتحدى الجميع وأن تدخل في صراع مع الآلهة، مع كل الأشكال السلطوية، إنها حرة وهي الوحيدة القادرة على صنع مصيرها، وبغيابها ينزل الظلام وتكون الوحدة.

غياب المرأة لدى الجملي يعني العدم، الموت. «يهبط عليّ الظلام وحدي ياكلني في بيت الفيران». هكذا هي المرأة في هذا الإهداء ومن خلال الصورة التي رسمت لها في النص. نور يضيء الدرب والطريق ويعلو بالجملي من الأرض إلى السماء ويمكنه من إتيان الخوارق والمعجزات. يمكنه من إتيان «المستحيل» «أن يسكن الجدار» لا شيء يفصل بينه وبين هذه المرأة إنه هي وهي هو وكأننا في شطحة وجد وحلول صوفي.

الخاتمـــــــــة :

«تحت برج الدينصور» لعبد الوهاب الجملي تجربة قصوى في الكتابة المسرحية في تونس. لا زالت تنتظر العديد من القراءات التي ستفجر مكامن الإبداع في هذا النص. علنا بهذه القراءات نكون قد أوفينا حق هذا المبدع الذي رحل عنا مبكرا، مبكرا جدا وكأن الموت لم تتفطن أنه قد شرع في الكتابة.

المصادر والمراجع

1) باسمة درمش – عتبات النص – مجلة علامات في النقد. النص وقضاياه مجلة 16 الجزء 61 ماي 2007
2) محمد مؤمن – تقديم الكتاب – تحت برج الدينصور.
3) باسمة درمش – مرجع سابق
4) أوراق فلسفية العدد 27 / 2010 حول جدمار المقال هرمنوطيقا النص الادبي بين هيدقار وجدمار
5) وحيد السعفي في قراءة الخطاب الديني الانتشار العربي لبنان الطبعة الأولى 2008.

البحث عن دراما تساير التّحولات السياسية والاجتماعية

كمال العلاوي / كاتب، تونس

ممّا لا شكّ فيه أنّ الأدب والفنون جميعا تسعى إلى مسايرة التّحوّلات السياسية والاجتماعية وتترصّد لكلّ ما يمكن أن يتصدّى لإدارة الشعوب في مطالبها الشرعية لتحسين أوضاعها وتحقيق طموحاتها...

مرّت سنة على قيام ثورة برهنت على أنّ هناك حسّا عربيا مشتركا بعد أنّ يئست الشعوب العربية من الالتحام من أجل مجابهة الظّلم والفساد... وقيل في هذا الصدد الكثير حول الدّور السّلبي الّذي لعبه الفنّانون عموما وكتّاب الدراما على وجه الخصوص... فبشاعة الحياة التي تعيشها الشعوب تحت غطاء التّضامن والوعود بتوفير ضرورات الحياة للمواطن الخ... لم تكن سوى أوهام ساهم الإعلام في تجميل صورها... والآن وبعد أن قامت الثّورة هرع الفنّانون والكتاب إلى نفس هذه الوسائل الإعلامية ليصرّحوا بأنّهم كانوا يعملون ويعرفون ما يدور في كواليس أصحاب الأمر والنّهي والسؤال :

لماذا لم يسبقوا إلى القيام بدورهم الأساسي وهو كشف المستور ؟ خاصّة في المجال المسرحي وهو المجال الأكثر خطورة لأنّه يواجه الجمهور مباشرة ويحدّث فيه تأثيرا آنيا... فهل دقّت أجراس هزيمة المسرح كما دقّت أجراس بالنّسبة لهزيمة الإنسان في حربه ضدّ بشاعة صورته المنعكسة على مرآة الواقع بحكم بهتته أمام كلّ ما يحدث من تشويه لهذا الواقع ؟

دقّت أجراس هزيمة المسرح... وهذا لا يعني أنّ المسرح قد بلغ حدّ النهاية، إذ بالإمكان أن نهشّم المرآة التي تفرضها علينا قوى سياسيّة تجمّل وجوهنا بالمساحيق التي تريدها وبالصّورة التي تريد أن تكون عليها... فبعد أن كان المسرح مؤسسة حرّة ولها حصانتها ومناعتها أصبح مؤسسة خاضعة للأجهزة الملجمة لأفواه البشر... وبعد أن كان «ترزياس» يواجه الحاكم بدون أن يرى وجهه المقنّع... وبعد أن صال «أرستوفان» وجال في مدن «الطّيور» الحرّة مطالبنا «بالسّلام» الذي افتقده بنو البشر في مدن الشرّ... وبعد أن تخلّص «موليار» من براثن الأسطورة الواهمة والمعتقد العقيم فاضحا أفضح ممارسات المتكلّمين باسم الله والأنبياء وهم يخفون تحت الأقنعة وساوس شيطان الاحتكار والاستغلال وقتل الحرّيات... وبعد أن اندس «شكسبير» داخل بيوت الملوك والأمراء والأعيان يكسّر كراسي الحكم التي خضبت بدماء الأبرياء والمجرمين المأجورين على حدّ السواء.

وبعد أن حمل فيغارو لواء الثورة وأعلن عن دخول الإنسان الشجاع فقط عصر حرّية القول والرأي... وبعد أن تصدّى بريشت إلى أفظع رجال القمع والقهر والجريمة

من النازيين والفاشيين فواجه النّفي والموت المؤجّل وبعد أن صرخ بيكيت في بؤرة الفراغ واللامعنى وفي وجه العبث. وبعد أن أعلن الموت على الموت والعدمية على العدم واقتحم المسرح عالم القوى الكامنة والوجوه الخفية الساكنة في غياهب الظّلمات والمجهول من نفوس البشر المتأمّلين... بعد كلّ هذه المواجهات والمصادمات والخلافات التي أهدت إلى الإنسان نصوصا خالدة وصروحا من المسرحيات التي لن تهدم كيانها أيّة قوّة مهما اشتدّت... بعد كلّ هذا وقف الكتّاب في الأيام العصيبة أمام حالة انتظار نتيجة جهل لما سيحدث غدا؟

هل أصبح كتابنا يخافون من سيطرة نمط جديد من الحياة وفق مخطّطات التّحوّلات التي تفرضها متطلّبات العولمة على البلدان التي ثارت على الأنظمة الفاسدة؟

نحن نعرف أنّ العولمة ليست من ابتكار المفكّرين والفلاسفة ذوي النزعة الإنسانية بل هي من صنيع أبالسة السياسة وواضعي الأجهزة التي تقود تهريب الأسلحة والتّهرب من الضرائب وبؤرة الإرهاب وشبكات الجوسسة والمافيا وتبييض الأموال ووسائط تجارة الجنس والمتاجرة بأطفال التبنّي بواسطة «الكاتالوغات» وأطفال المتعة بالنّسبة لأثرياء الشّواذ وكلّ ماهو متاح وممكن في الفضاءات الحرّة، فهل هم ضائعون في متاهات الألفية الثالثة يقفون أمام بوّابة التّاريخ المقبل ينظرون إلى المستقبل وكأنّه سراب إذ يتراءى أحيانا أخرى مروّعا تحكمه التّجاذبات الايديولوجيّة المتطرّفة وأخرى واعدا أو مدمّرا... فهم بين التّفاؤل والتّشاؤم كمن يرى الكأس إمّا نصف ملآنة أو نصف فارغة.

تساؤلات عديدة تتسابق أمامنا ولا نجد لها أجوبة وهذا يتسبب في كبح جماح الرّغبة في الكتابة عن الرّهن وكذلك في العموميات، والواقع أنّنا يجب أن نكتب من خلال تفكيرنا وتحليلنا للحاضر حتّى نستشرف بمجهودنا على المستقبل لأنّ شغلنا الشاغل هو تخطّي الحاضر لدخول المستقبل بآفاق مضيئة.

إنّنا حقّا في وضع غريب وقد أعلن «بول فاليري» Paul Valery منذ بداية القرن العشرين أنّ زمن نهاية العالم قد بدأ فما بالكم ونحن في الألفية الثالثة ومطالبون بمواجهة معارك جديدة بعد أن خاضت الإنسانية معارك أخرى في الصّمت... أليس من واجب النّخبة أن تتكلّم وتصدح بالرّأي وتقاوم بالقلم؟ والسؤال الحارق: من أين نبدأ فنحن تخلّفنا كثيرا عن ممارسة الدّيمقراطيّة وحرّية التّعبير واحترام الرّأي المخالف... وهذا أمر بديهي فالأمم المتقدّمة بلغت حدّا من التّطوّر أصبح يخوّل لها تأجيل موعد الموت وإلغاء كلمة القدر التي كان المواطن اليونانيّ في الغابر يحسب لها ألف حساب ويعتبرها كتاب الدراما الشغل الشاغل... أمّا الآن فإنّه يقال: بعد بضع سنوات سينقطع الإنسان عن زيارة الطبيب وبفضل آلة إلكترونيّة يمكن للإنسان أن يتعرّف على حالته الصّحيّة والعقلية في كلّ لحظة.

إنّ ما كان وما هو مطروح على الدّوام في شتّى أنواع الكتابة هو قضية الموت... ملحمة كلكامش... أسطورة سيزيف أو بروميثوس أو أهم قصائد عظماء الشّعراء. فماذا سيتبقّى من هذا الموضوع بعد أن اكتشف العلماء أنّ في قلب الأ.د.ن A.D.N توجد مفاتيح الشباب الدائم، أنّ الإنسان ربّما يلعب دور الإله وهو يخلق الطّبيعة بفضل تناسخ (وإن كان هذا الموضوع يثير سخط من لا يقبل: «لو تعلّقت همّة المرء بما وراء العرش لناله») فأمريكا ستلقّح الثّور الأمريكي للبقرة العادية فتركّز بذلك مبدأ التّهجين.

إنّ الأمريكان يسيرون حسب مقولة شهيرة: «إنّ أفضل وسيلة للتنبّؤ بالمستقبل هي خلق المستقبل»... الإنسان أصبح إذن يطمح بأن يكون خالق نفسه أو خالق الحياة والكاتب ينبّه إلى أخطار محتملة وهذا دوره... وفي هذا الصّدد يوضع تساؤل فلسفي مشروع: إن أقدم الإنسان على صنع نفسه فكيف ستصبح قيمته؟ وهنا تصبح للكاتب شرعية الكتابة عن منزلة الإنسان وقيمته في المستقبل... فإن كانت منزلة الإنسان قد انحطت بعد الحربين العالميتين وقنبلة هيروشيما فأفرزت نمطا من الكتابة أطلق عليها «العبثية» إذا تصوّر ما آل إليه الإنسان من بؤس وانكماش وفرديّة وعزلة، الأمر الّذي جعل اللغة تتلاشى وتصبح غير قادرة على التّعبير والتواصل لما يكتنفها من لا معنى وفراغ فكري نتيجة خوف الإنسان من المصير والمجهول...

نستخلص من هذا أنّ أيّة كتابة جديدة هي نتيجة تحوّلات سياسية واجتماعية .

إنّ الكاتب الملتزم يعيش فترة طويلة من المخاض على إثر كلّ تحوّل يحدث... والصّمت يترك فراغا يجد فيه بعض التّجار ضالتهم فتكثر مسرحيات الهضم وأدب النّكتة وكلّ أنماط الفنّ الرّخيص فيطلق على وضع كهذا «أزمة».

وعندما تصدر الكتابات الجديدة وتكون سنوات بروز «ساموئيل بيكيت وأوجن يونسكو وأرتور أداموف»... ثمّ ظهور «هارولد بنتر وجون أوزبورن» وغيرهم من المجدّدين بحكم المواكبة اللّصيقة لكلّ التّغييرات والتّقلبات السياسية والاجتماعية.

هناك أيضا كتابات جديدة تولد نتيجة الانطواء على الذّات فالكاتب الفذّ الذي لا يريد السير في المسالك المألوفة وتكرار الأشكال السائدة والأفكار المستهلكة ويكون قد أحسّ بحاجة ملحّة إلى تجديد مع تبرير هذه الحاجة طبعا... يعتكف وينطوي على ذاته لأنّه يعرف أنّ ما سيكتبه لن يجد بسهولة متقبّلين له وربّما يصبح سلوكه في الحياة وعلاقته بالآخر تكتسي شيئا من العدائيّة. مقصودة أو غير مقصودة... بل ربّما يتعرّض لتصرّفات غير معقولة وغير متوقّعة وتكون حاسمة في كتاباته... ونعلم أنّ ساموئيل بيكيت قد تعرّض إلى طعنة بسكّين من شخص مجهول ولم يحدث بينهما أيّة مشاكسة أو استفزاز وهذا ما يفسّر عبثية أفعال البشر... كذلك الشّأن بالنّسبة لأداموف الذي شاهد رجلا أعمى يتحسّس طريقه وبنتا صغيرة تلعب الغمّيضة مع صديقها وكانت معصّبة العينين وهي تغنّي « أغمضت عيني وكم هذا رائع... » فاصطدمت بالأعمى... طبعا هذا المشهد لا يمكن لأيّ كان من عموم النّاس أن يعطيه معنى أو تفسيرا أو تبريرا... ولكنّ أداموف وهو يعيش حيرة الكاتب الوجوديّ عكس المشهد الصّغير على مشهد العالم الكبير إذ أحسّ بالقطيعة في زمن الحرب الباردة بين من لا يبصر لما يجري من أزمات وبين من يغمض عينيه ويغضّ الطرف أو يتجاهل.

نحن مطالبون في هذه المرحلة بأن نكون على وعي بما يحيط بنا إذ في مثل هذه الظروف تكون للكاتب رؤى ومشاغل...

يجب أن نتفطّن إلى أنّ العولمة إمكانات ووسائل التّعبير سوف تقودنا إلى ضياع هويّتنا الجماعيّة فننساق إلى التجريد والوهم والتّلاشي... إنّ حمل لقب «مواطن العالم» بفضل الوسائل المعروفة سينتزعنا من جذورنا... والعلاقات التي كانت بشريّة، علاقة الوجه لوجه أصبحت اليوم بوسائل الاتصال بادرة لا حميمية فيها ولا إنسانية... هي علاقات مجرّدة كالقمر الاصطناعي الذي يربط بين «بارابولين»... إذن علاقتنا من خلال هويّتنا في خطر وعلاقتنا مع الغرب في قطيعة تزداد هوّتها عمقا.

نحن بحاجة إلى طرح السؤال: إلى أين نحن نسير؟

و الواقع أنّ أمّتنا العربيّة التي عرفت قرونا من التّطوّر إذ كانت تفكر في المستقبل ولكنّها الآن قد أصبحت أثرا من الماضي... فحاضرنا بدون مضمون إلاّ من شعارات الثورة ومستقبلنا بدون شكل والرّؤوس التي تحاول أن تقودنا مرهقة وحائرة فنحن لم نعد نرى ونسمع سوى الحوارات الفتانة والرّنانة والمحولات المجهضة والنّتيجة هي أنّنا عوض التّفكير في التّجديد فإنّنا نجترّ القديم.

خلاصة القول : إنّ كتّابنا في إجازة ولا سيما بالنسبة إلى الأحداث المسارعة أو هم في حالة بهتة وخوف.

و ممّا زاد الطّين بلّة أنّهم يكتبون الآن من خلال الثّورة ولم يمض سوى عام والكتابة المتسرّعة لن تفضي إلى نتائج إيجابية إذ لا نعرف إلى حدّ الآن الخلفيات الحقيقية التي قادت إلى هذه الثّورة... ثمّ هل أوحت أو ستوحي هذه الثّورة عمقها وحجمها في إلهام الفكر والفن... والسؤال الأكثر موضوعيّة : هل لدينا حقّا مبدعون قادرون على قلب المفاهيم ووضع تيّارات جديدة من وحي هذه التّحوّلات... وهذه التّيارات تصبح في غد مقبل مدارس تدرس في الجامعات العالميّة... فلدينا مسرحيّون يدّعون بأنّهم قامات فارغة في الميدان ولكنّهم لا يملكون رؤى خاصّة تخوّل لهم أن يقارنوا بمايرهولد أو أوغوستو بوال أو غروتوفسكي أو أنتوان أرتو أو تاديوش كنطور وغيرهم ممّن أضافوا للمسرح في هذه الدّنيا.

تمييز «أهل الذمّة» عبر اللباس في الحضارة العربية الإسلامية :

يهود العهد الموحّدي نموذجا (القرن XII -XIII ميلادي)

لطفي بن ميلاد / جامعي، تونس

مقدمة :

يعود استقرار اليهود في أرض «المغرب الإسلامي» إلى عهود غابرة منها ما هو مرتبط بالشتات الأوّل والثاني «نتيجة تدمير بيت المقدس على عهد الأشوريين والرومان. وقد وجد العرب المسلمون عند استيطانهم بالمنطقة جاليات عديدة من هؤلاء. وقد طبق عليهم وضع الذمّة» لكن ذلك لم يخل من وضعيات متشددة فرضت تمييزهم عن الجماعة عبر اللباس.

ولعل قرار المنصور الموحّدي (595 هـ- 1198 م) يعتبر المثال الأبرز في هذا المجال ضمن سياسة موحّدية تعتبر الأشد قسوة على الذمّة في التاريخ الإسلامي. وهو ما يستدعي دراسة خلفيات هذا القرار، مضمونه وخلفياته في «الايديولوجيا» الموحّدية والتاريخ الإسلامي.

I- الخلفيات التاريخية لتمييز اليهود بين التشريع والواقع :

1 - ما بين النص التشريعي وواقع اليهود في الغرب الإسلامي

أ- تمييز «الذمة» عبر اللباس في التراث التشريعي الإسلامي

وجدت في التراث التشريعي عناصر بارزة تدعو إلى تمييز أهل الذمة عبر اللباس من ذلك ما ذكره ابن قيم الجوزية عن عهدة عمر أنه «**ممّا جاء في العهدة، وأن نلزم زينا حيث ما كنّا، وألاّ نتشبّه بالمسلمين في لبس قلنسوة ولا عمامة**» (1) كما ذكر الماوردي في «أحكامه من الشروط المستحبّة «**تغيير هيئاتهم بلبس الغيار وشدّ الزنار**» (2). إذ أنه من أهداف ذلك تسهيل مهمة المحتسب في الأسواق الإسلامية كالتسهيل على والي المظالم لمراقبة المناكر والملاهي، وحتى لا يتعرض أهل الذمة إلى العقوبة، أو إلى منعهم من أشياء مرخص فيها طبقا لما تعهّدت به دولة الإسلام.

و إن طبقت بعض حالات التمييز عبر اللباس في المشرق (3). فإن المعاملة الأشدّ بروزا في هذا المضمار تهمّ بلاد المغرب الإسلامي.

ب- نماذج من قمع اليهود في بلاد المغرب الإسلامي:

لم تخل أرض المغرب الإسلامي من سياسات وحوادث تتعلق باضطهاد اليهود، فمن ذلك أمر قاضي القيروان على العهد الأغلبي عبد الله بن أحمد بن طالب أثناء ولايته الثانية (267 هـ- 275 هـ / 880 م - 888 م) بأن يضع اليهود على أكتافهم رقاعا بيضاء في كل واحدة منها قردة وخنازير (4).

وقضى بمثل ذلك فقيه الأندلس أبو الوليد اسماعيل بن فرج، وقد يكون الدّاعي إلى هذا التمييز اشتباه أمرهم (5).

أما في منتصف القرن 5هـ/ 11م وإثر انهيار الخلافة في الأندلس حصلت مذبحة كبرى في غرناطة تجاه اليهود لاتهامهم بالتواطؤ لإثارة الفتن وكان ذلك سنة 459 هـ / 1061 م حيث قتل منهم أكثر من ثلاثة آلاف وعن ذلك يقول ابن عذاري المراكشي «**وفي سنة تسع وخمسين وأربعمائة، كان القيام على اليهود بغرناطة ومقتل ابن تغزالة وقتل من اليهود أكثر من ثلاثة آلاف واستؤصلت أموالهم**» (6).

كما اتبع يوسف بن تاشفين أمير دولة المرابطين سياسة متشدّدة في الأندلس ضدّ اليهود وخاصة يهود أليسانة. كما وجدت في عهد ابنه علي بن يوسف طائفة منهم تزاول أعمالها نهارا في المدن المغربية وقد حرم عليهم المبيت فيها ليلا (7).

إن هذه الأحداث ولا شك مهّدت لقرارات أشدّ قمعا من تلك التي مارسها الموحّدون ضدّ اليهود.

2- عبد المؤمن بن علي ومنع الذمة على العهد الموحدي.

في خطوة تكاد تكون هي الأولى من نوعها في تاريخ معاملة الذمة في الإسلام بادر عبد المؤمن بن علي بعد إنهاء توحيده لبلاد المغرب الإسلامي (555 هـ-1160م) إلى القضاء بحدّ السيف على بقايا الطوائف النصرانية (8)، كما سلط أبشع وسائل القمع على أغلبية الطوائف اليهودية «وعرض عبد المؤمن الإسلام على من بتونس من اليهود- والنصارى، فمن أسلم سلم ومن امتنع قتل» كما ذكر المراكشي ذلك بقوله «**ولم تنعقد عندنا ذمة ليهودي ولا نصراني منذ قام أمر المصامدة، ولا في جميع بلاد المسلمين بيعة ولا كنيسة**» (9).

و في الحقيقة لا يخفى علينا البحث في أسباب هذا القرار، من وصفه في أطره التاريخية والموضوعية، فقد قامت الدولة الموحدية على أسس بعث حركة سياسية دينية إصلاحية ثورية تأصيلية تجديدية، وقامت على نظرية المهدي المنتظر الذي يملأ الأرض قسطاسا وعدلا مثلما ملئت ظلما وجورا بعد التغلب بقوة السلاح (10). ومن هذه الأسس الايديولوجية والمذهبية الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر والتي تقتضي منع أي سلوك مخالف لوحدة الجماعة الإسلامية، كما لا ننسى تلك الظرفية المرتبطة بالصّراع الإسلامي- المسيحي على أرض الأندلس ومن شك في تواطؤ الجاليات غير إسلامية.

وفي الحقيقة، لم يكتف الموحدون بذلك بل فرضوا عليهم المقاطعة في علاقات المصاهرة والعلاقات التجارية، وحتى من أظهر الإسلام من اليهود وضع الموحّدون عليهم قيودا في التجارة وهي مورد رزقهم الأساسي (11)، وهو ما يجعلنا نتساءل عن الوضعية النفسية لأفراد تلك الجالية التي لم تكن محل ثقة لدى المجموعة الإسلامية التي كانت تتوجس خيفة من أي سلوك لهؤلاء، وهو ما يجعلهم دائما تحت المراقبة، وهو ما عبر عنه المراكشي بعد مدّة «**إنما اليهود عندنا يظهرون الإسلام، ويصلون في المساجد ويقرئون أولادهم القرآن جارين على ملتنا وشلتنا والله أعلم بما تكنّ صدورهم وتحويه بيوتهم**» (12).

II ـ قرار «المنصور الموحدي» خلفياته وحيثياته :

1ـ محاولة في التاريخ :

صدر هذا القرار في أوائل سنة 595 هـ/ 1198 م إذا عرفنا أن الخليفة الموحّدي أبو يوسف يعقوب الملقب «المنصور الموحدي» توفي في 22 ربيع الأول 595 هـ/ 1195 م. وهذا يعني قرابة 35 سنة من قرار عبد المؤمن الموحدي إلغاء «الذمة»، فهذا القرار يعني ما تبقى من اليهود في مدن «الدولة الموحديّة»، ويمكن أن نذكر مدن تونس- سوسة- المهدية- صفاقس- قابس- الحامة- جربة وقفصة، ويهود فاس (13)، مرّاكش ومدنا أخرى لا تظهر في المصادر، بينما لم نتأكد من أن ذلك طبق في الأندلس، فالمصادر الموحّدية أو المعاصرة لها تكتفي بذكر القرار دون تحديد الجهات المعنية، ومن الواضح أنه طبق في كل المدن وعلى ما تبقى من الجاليات اليهودية في «المجال الموحدي» وإن اختلف مضمون القرار من جهة إلى أخرى وخاصة بين يهود المغرب الأقصى ويهود تونس.

عن يهود المغرب الأقصى يذكر عبد الواحد المراكشي «و في آخر أيّام أبي يوسف أمر أن يميّز اليهود الذين بالمغرب بلباس يختصون به دون غيرهم، وذلك بـثياب كحليّة وأكمام مفرطة السعة تصل إلى قريب من أقدامهم. وبدلا من العمائم كلوتات على أشنع صورة كأنها البراديع تبلغ إلى تحت آذانهم» (14) أما عن يهود تونس فيروي لنا الزركشي أنه في «سنة 598 هـ - 1198 م أمر المنصور اليهود بعمل الشكلة وجعل قمصانهم طول ذراع في عرض ذراع، وجعل لهم برانس وقلانس زرقا» (15).

2ـ مضمون القرار وخلفياته:

يذكر عبد الواحد المراكشي بوضوح أن سبب القرار هو الشك في إسلام اليهود، وهذا يطرح بوضوح أن الجالية اليهودية كانت تحت المراقبة، طوال المدّة التي تمت فيها دعوة الجاليات غير المسلمة إلى الدخول في دين الإسلام خاصة وأن الخيار المقابل كان القتل، فهؤلاء الذين بقوا في بلاد المغرب من الواضح أنهم من غير القادرين على الهجرة إلى بلدان أخرى، وهو انعكاس لواقعهم الاقتصادي المتدهور بعد سيطرة القوى المسيحية على مراكز التجارة المتوسطية من قطلانيا إلى صقلية إلى بلاد الشام خلال القرن 6 هـ/ 12م. وبالتالي فلم يسمح قط باختلاطهم بالمسلمين على جميع المستويات الاجتماعية (علاقات المصاهرة) والاقتصادية (التبادل التجاري)، مما يعني أن هؤلاء كانوا يعرفون عزلة اجتماعية ودينية مما دفعهم إلى إضفاء سرّية وخصوصية أكثر على معاملتهم الجماعوية (16) communautaire. فهم منها على أنها تآمر وخيانة لوحدة «الجماعة الإسلامية» التي كان الموحدون يحرصون على بقائها وتماسكهم. ويبدو نقص المراكشي واضحا في هذا الصدد.

ويؤكد عبد الواحد المراكشي هذا السبب بوضوح على لسان الخليفة «المنصور» وإنما حمل أبا يوسف على ما صنعه من إفرادهم بهذا الزيّ وتمييزه إيّاهم به، شكّه في إسلامهم، وكان يقول : لو صحّ عندي إسلامهم لتركتهم يختلطون بالمسلمين في أنكحتهم وسائر أمورهم، ولو صحّ عندي كفرهم لقتلت رجالهم ولسبيت ذراريهم وجعلت أموالهم فيئا للمسلمين، ولكني متردّد في أمرهم (17).

ويثير المؤرخ الانقليزي ج. هوبكنز تناقضا في نص عبد الواحد المراكشي الذي يقول بادئ الأمر إن المنصور أمر اليهود بارتداء ملابس مميّزة لهم، وهذا يعني ضمنيا التسامح تجاههم، ثم بعد ذلك يقول إنه **«لم تنعقد ذمة ليهودي ولا نصراني»**. فالواقع كان واضحا عند الموحدين وهو أن اليهود اعتنقوا ظاهريا الإسلام. فهناك تناقض بين النظرية والتطبيق في سياسة المنصور الموحدي، أي أن «أهل الذمة» ينبغي استئصالهم من المغرب (نظريا) يعني أنه من وجهة النظر الرسمية لم يكن ثمة يهود أو نصارى. أما من الناحية العملية فقد وجدوا. وهذا الرأي تسانده عبارة المراكشي «لم تنعقد ذمة»، ولعل ذلك بإدراج اسمه فقط في سجل دافعي الجزية، وهذا يدعو إلى الانتباه إلى أن إجراء منع ذمّة (لأسباب ضرائبية) لم يكن ليدوم فجدّد مع المنصور في هذا الإطار (18).

3 ـ عقوبة اللباس :

أ- محاولة مفاهيمية معجمية :

ويمكن أن نميّز بين لباس يهود تونس والمغرب الأقصى كالآتي :

	يهود «إفريقية»	يهود المغرب الأقصى
اللون		لباس كحلية
لباس الرأس	قلانس (زرق)	كلوتة طاقية توضع فوق الرأس، وقد لبسها الأعيان في فترات تاريخية متعاقبة في المشرق
لباس الجسد	**قمصان:** طولها ذراع في عرض ذراع برانس: البرنوس وهو اللباس التقليدي للبربر في المرتفعات والمواسم الباردة **الشكلة:** هي علامة لتمييز اليهودي عن المسلم وتكون ثوبا محدّدا أو خرقة لونها معلوم أو صورة من صور حلق الرّأس، (الشكليون). ويعرّفها البرزلي بأنها «شارة صفراء يتم وضعها فوق الحرام، لا تحته» ليعرفوا بها عند المشاهدة، لأن اليهودي قد يشكل إن أعطى بظهره	أكمام (مفرطة السعة)

ب- بحث في الدلالة :

إن الانتباه إلى اللباس المفروض على اليهود من خلال تصنيفاته المعجمية، هو لباس يختلف عن السّائد الاجتماعي. بما أن منع الذمة قد أدمجهم في اللباس العادي للمسلمين. لكن تميزهم بهذا اللباس يؤدي بالضرورة إلى توضيح اختلافهم عن المجموعة، وإن كانت الشكلة لباس اليهود في افريقية فيما سبق من الزمن. خاصة خلال العهدين الفاطمي والزيري19 وبالتالي أمروا بالعودة إلى لباسهم المميّز. فإن يهود المغرب الأقصى قد أمروا بـ «كلوتات» وهو لباس غريب عن سكان المغرب الأقصى، لكن يبدو أنه كان معروفا عندهم وربما عن طريق استيراده من المشرق وإلا لما طلب بلباسه. وإضافة إلى الغرابة فإن وصف المراكشي المثير للشفقة والتقزز على حدّ السّواء «على أشنع صورة»، وكأنما هناك ثياب صنعت خصيصا لهذا الغرض. يعني غرض الشناعة ممّا يبدو لنا هدف بارز للعيان وهو هدف العقوبة والتشفي، وهذا القرار يذكرنا بقرار القاضي أحمد بن طالب في العهد الأغلبي الذي جعل ملابس اليهود تحمل صورة القردة، وهو ما يجعلنا نستنتج أن هذا النوع من القرارات يلتجأ إليه عند اصطدام «الجماعة الإسلامية» بـ «الأقلية اليهودية» ذات «النظام الخصوصي» في المعاملات المالية خصوصا.

ولم ينته هذا النوع من المعاملة بانتهاء عهد المنصور بل سيتواصل مع العهود اللاحقة له.

III- تداعيات قرار المنصور على السياسة تجاه اليهود وأوضاعهم في الغرب الإسلامي

1- لباس اليهود في عهد الناصر :

حكم الناصر بين (595هـ - 610هـ/ 1198-1213م)، وتؤكد المصادر أنه استجاب لطلب اليهود الذين لم يتحملوا اللباس-العقوبة، وقد تكون وفاة الخليفة يعقوب «المنصور» قد عجلت بإنهائها. لكن يبدو أن الخليفة «الناصر» واصل السياسة التّمييزية «عبر اللباس حيث طلب منهم» **لباس ثياب صفر وعمائم صفر**» وقد تواصل هـذا اللّبـاس إلى ما بعد الناصر، حيث كان المراكشي شاهدا على بقائه إلى سنة 621هـ1224-م أي على عهد الخليفة أبي يعقوب يوسف الثاني المستنصر (611هـ-621-هـ / 1214-1221 م).

ولا نعرف قرارات سياسية تهم اليهود صدرت بعد هذا التاريخ. لكننا نعرف أنه في تلك المنطقة، فرض قرار المجمع المسكوني المنعقد في لاتران Latran بروما سنة 612هـ/ 1215م بجعل اليهود يحملون شارة صفراء ضرورة La Rouelle بدعوى منع الاختلاط أو التحذير من معاشرة تعتبر مضرة أو تؤدي إلى الفساد.

و إن انتهت القرارات المعادية لليهود بانتهاء «الدعوة الموحدية» في المغرب الأقصى فإن للمستنصر رأيـا آخر، لكن هذه المرة في إفريقية.

2 - قرار المستنصر بالله الحفصي «بخصوص لباس اليهود» :

اكتسبت «السلطنة الحفصية» في تونس شرعيتها من محافظتها على الدعوى الموحدية والولاء لتعاليم المهدي بن تومرت، وهي أصول تخلّى عنها أبو زكرياء يحيى المـأمـون سنة 629 هـ/ 1230م وهي فـرصة اغتنمهـا أبو زكرياء الحفصي ليسارع بإعلان استقلاله بالإمارة على أساس حماية المذهب الموحدي. ومن هنا محافظته على القرارات التي أصدرتها السلطة الموحدية قبل ولاية المأمون. لكن يبدو أن للسلطان الحفصي الثاني أبي عبد الله محمد المنتصر والذي سيعلن الخلافة فيما بعد متلقبا بـ «المستنصر بالله» (660 هـ 1259-م) كان له رأي آخر بإعلانه سنة 648هـ1249-م1250-م تجديد لباس «الشكلة» لليهود حيث يقول عن ذلك ابن أبي دينار «جعلت الشكلة لليهود وبولغ في مذلتهم» (20)، وهو ما يجعلنا نتساءل عن الخلفية التي جعلته يجدد هذه السياسة التمييزية وإن كنا لا نتجاهل الظرفية الإقليمية التي يتبع فيها السلوك تجاه هذه الأقلية، خاصة في الحوض الغربي للمتوسط فلا نجد ما يفيد بوجود معاهدات إسلامية - مسيحية تجاه اليهود، لكننا نعرف أن هناك قرارا أوّل بتاريخ 648هـ/ 1250-1249م صدر في ظرفية شن فيها المستنصر حملة كبيرة على معارضيه من الأمراء والوزراء والنخب وكل من شك في موالاته لمنافسه على السلطة ابن عمه الأمير محمد اللحياني، أما القرار الثاني فيرى الأستاذ ابراهيم جدلة أنه صدر سنة 661هـ 1262-م بعد مدة ثار فيها السكان بتونس بداية من أواسط سنة 660هـ 1262-م شك إثرها في دور اليهود في تزوير قطع من النقود المضروبة في تونس من النحاس. مما اضطره إلى ضرب قطع حديدية لتعديل القيمة الحقيقية للعملة الحفصية من الفضة («الدرهم») التي انخفضت (21).

وقد كان الرحالة الاسباني شاهدا على تواصل «الشكلة» حتى النصف الثاني من القرن 15 م «**أن يهود تونس كان عليهم لباس خاص يختلف عن المسلمين، فقد كانوا يضعون خرقة من قماش أصفر على رؤوسهم وفي أعناقهم**» (22).

3- أثر السياسة الموحدية- الحفصية على واقع اليهود في الغرب الاسلامي.

وقد كان لهذه السياسة بالغ الأثر على نفسية اليهود الذين كتبوا ذلك في بكائيات سرّية في شكل مراسلات مع أصدقاء أو أقرباء لهم إذ يذكر يعقوب ابن أيلي

في رسالة منه إلى بابلو كريستياني Pablo Christiani أن «البيع هدّمت وأحرقت الكتب العبرية، كما حظر مراعاة عطلات أيّام السبت والأعياد، إلا أن اليهود ظلوا يمارسون ديانتهم سرّا».

أمّا العالم اليهودي موسى بن ميمون (ت 606 هـ/ 1204 م)23 «لم نر أعجب من قمع لا يسمح منه إلا بالكلام» (24). وقبله الشاعر اليهودي ابراهام بن عزرا (1092 - 1167 م) الذي خطّ بيده أبياتا عن مسار درامي لليهود من بلاد المغرب إلى المشرق. وقد أفرزت هذه السياسة أدب ما يسمى بالمرثيات أو الشعر البكائي في رسائل سرّية حفظتها الذاكرة اليهودية فيما تبقى من اليهود، وهجرة من كان قادرا على الرحيل إلى المماليك المسيحية إذ كان الرحالة بنيامين التطيبي شاهدا على وجود 12.000 يهودي في طليطلة، وتحسّن أوضاعهم في ممالك اسبانيا المسيحية كقشتالة، ليون وآراغون (25). كما لا يمكن أن تلقى هذه القرارات إلا ردّا سلبيا من قبل اليهود إذ ساعد هؤلاء الثائر بن همشك سنة 557 هـ/ 1162م على الدخول إلى مدينة غرناطة أثناء غياب الأمير سعيد بن عبد المؤمن والي المدينة، كما أيدوا الخليفة أبا العلاء المأمون عند إلقائه الدعوة الموحدية (26).

وفي الوقت نفسه تؤكد المصادر اليهودية هجرة عدد كبير من اليهود إلى المشرق فرارا من اضطهاد الموحدين الذين دفعوا بصغار المهاجرين اليهود إلى شرق البحر المتوسط وموانئ المحيط الهندي.

خاتمة :

لئن كان قرار المنصور الموحدي الأشد قسوة ووضوحا في الشدّة تجاه يهود المغرب الإسلامي، فإنه اندرج ضمن سياسة موحدية واضحة تجاه «أهل الذمة» وبالأخص تجاه اليهود، وضمن ظرفية إقليمية وكرونولوجية كانت غير ملائمة للحضور اليهودي في الحوض الغربي للبحر المتوسط، مما أدّى إلى انتقالهم إلى المشرق بدرجة أولى ثم موانئ المحيط الهندي بين عدن والهند طوال القرون الأخيرة من العصر الوسيط.

المصادر والمراجع

1) ابن قيم الجوزية. أحكام أهل الذمة. ج2 ص 735.
2) الماوردي. الأحكام السلطانية في الولايات الدينية بيروت 1990.
3) راجع في هذا الصدد:
Mansouri (MT), Du voile et de Zunnar: Du code vestimentaire en pays d'Islam, l'or du temps, 2007 p p 125-126
كذلك : سلامي (شافية حداد). نظرة العرب إلى الشعوب المغلوبة من الفتح إلى القرن الثالث هجري/ التاسع ميلادي. الانتشار العربي. ط1. 2009 ص 315-316.
4) المالكي. رياض النفوس. تحقيق البشير البكوش والعروسي المطوي. دار الغرب الاسلامي. ط1. بيروت تونس 1983 ص 476- 477، أنظر كذلك القاضي عياض. تراجم أغلبية مستخرجة من مداركه. تحقيق محمد الطالبي مع مقدمة وفهارس. نشر الجامعة التونسية. تونس 1968 ص 223.
5) بن الخوجة (الحبيب). يهود المغرب العربي. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. معهد البحوث والدراسات العربية. قسم البحوث والدّراسات الفلسطينية. 1973 ص 30.
6) ابن عذاري المراكشي. البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب. ج III. دار الثقافة، دون مكان ولا تاريخ الطبع. ص 275-276.

7) السّامرائي (خليل ابراهيم). ذنون طه (عبد الواحد). ومطلوب (ناطق صالح). تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس. الكتاب الجديد. ط1. 2000. ص 432.
8) برنشفيك (روبرت). افريقية في العهد الحفصي. ج1. نقله إلى العربية. حمادي الساحلي. دار الغرب الاسلامي. بيروت 1988 ص 330.
9) المراكشي (عبد الواحد). المعجب في تلخيص أخبار المغرب. وضع حواشيه خليل عمران المنصور. منشورات محمد علي بيضون. در الكتاب العلمية. بيروت. د. ت ص
10) عبد القادر (علي). «افريقية على عهد الموحدين (555 هـ- 625 هـ/ 1160- 1228 م).» تونس عبر التاريخ ج II. من العهد العربي الاسلامي إلى حركات الاصلاح. تأليف جماعي: مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية. تونس 2005 ص85.
11) موسى (عز الدين عمر). النشاط الاقتصادي في المغرب الاسلامي خلال القرن السادس هجري. دار الغرب الاسلامي. ط2. 2003 ص 113.
12) المراكشي (عبد الواحد). المعجب. مصدر سبق ذكره ص 617.
13) Sebag (Paul). Histoir des juifs de Tunisie des origines a nos jours ; l'harmattan. Pris 1991 p 65.
14) المراكشي. المعجب. سبق ذكره ص 617.
15) الزركشي. تاريخ الدولتين الموحدية والحفصية. تحقيق وتقديم الحسين اليعقوبي بمساعدة محمد قريمان ومحمد الصّاع العسلي. المكتبة العتيقة. تونس. ط1 1998 ص ص 35-36.
16) أنظر على سبيل المثال حالة يهود الأندلس في :
Rapports entre groupes dans la penisile iberpe.
Garcia- Arenal (Mercedes). «la conversion des juifs à l'Islam (XII – XIII siecles) REMMM, n°63 – 1992 p 95.
17) المراكشي. المعجب. سبق ذكره ص 617.
18) هوبكنز (ج. ف). النظم الاسلامية في المغرب في القرون الوسطى. ترجمة د. أمين توفيق الطيبي. الدار العربية للكتاب. ط1. تونس 1980 ص 122-123.
19) Toukabri (Hmida). « la communauté juive de l'Ifriquiya au temps des fatimides et des Zirides »
Historé communautaire, historé plurielle : la communauté juive en Tunisie, centre de Publication universitaire 1999 p 139.
20) ابن أبي دينار. المؤنس في أخبار إفريقية وتونس. دار المسيرة لبنان. مؤسسة سعيدان. تونس. ط3. 1993 ص 157.
21) Jadla (Ibrahim). « les juifs en Ifriquiya à l'époque hafside »
Historé communautaire, historé plurielle : la communauté juive en Tunisie, centre de Publication universitaire 1999 p 145.
22) Adorne (Anselme). Voyage, in deux recits de voyage. Edition Robert Brunschvicg. Paris 1936 p 162.
23) Mann : « une source de l'histoire juive au XIII siecle :
La lettre politique de jacob B. Elie à Pablo Christiani » Revue des études Juives, TXIV, 1926 p 367
شكرا للأستاذ حبيب قزدغلي على مساعدتنا على الحصول على هذه الوثيقة.
24) Maimonide, Epitre sur l'Apostsie. Trad Fr : de J.Hustler. Pris 1983 p 9.
25 De Tuléle (Benjammin). Le voyage. Les voyageurs Juifs du Moyen age (XII sicle). Edition Manerth. Aive-en-provence 1986 p 71.
26) موسى (عز الدين عمر). النشاط الاقتصادي. مرجع سبق ذكره ص 114.

في كيفيّة إدراك الألوان من زاوية نظر علميّة من خلال كتاب المناظر للحسن ابن الهيثم

نجيب الفيضة / باحث، تونس

اقترن اسم العالم العربي الكبير الحسن ابن الهيثم (1) بالبصريات عموما وتحديدا بدراسة ظاهرتي الضوء والإبصار، حيث مكنته أبحاثه في هذين المجالين من دحض نظرية الشعاع التي فسر من خلالها فلاسفة الإغريق كيفية الإبصار عند الإنسان.

وكما هو معلوم فإن نظرية الشعاع تلك قد سادت في العصر القديم والوسيط لفترة طويلة من الزمن من القرن الثاني إلى القرن السابع عشر للميلاد إلى أن جاء ابن الهيثم بنظرية جديدة في الإبصار لم تبطل نظرية الشعاع الإغريقية وحسب وإنما أرست الأسس العلمية الجديدة لما ستكون عليه لاحقا فيزياء الضوء والإبصار في العصور الحديثة.

وقد ضمن ابن الهيثم نظريته الجديدة في كتاب هو من أهم ما كتب في حقل البصريات منذ الإغريق وإلى غاية ظهور كتابات ديكارت وكيبلار، ونعني بذلك «كتاب المناظر» (2) الذي قام بتحقيقه ومراجعته على الترجمة اللاتينية الباحث عبد الحميد صبرة، وقام بنشره المجلس الوطني الكويتي للثقافة والفنون والآداب سنة 1983.

يتكون كتاب المناظر من سبع مقالات، خصص ابن الهيثم المقالة الأولى منها لعرض نظريته الجديدة في الإبصار، وألحق بها نظرية في سيكولوجية الإدراك البصري في المقالتين الثانية والثالثة.

ويرى محقق الكتاب أن ما جاء في المقالتين الثانية والثالثة من بحوث بصرية هو «من أشمل وأنضج ما وصل إلينا في سيكولوجية الإدراك الحسي البصري في العصرين القديم والوسيط» (3).

ويهمنا الوقوف هنا بشكل خاص على ما جاء في المقالة الثانية من مواضيع ومسائل تخص كيفية الإدراك البصري للأشياء، وذلك لعلاقتها المتينة بالحقل الفني الذي يعنينا هنا بالدرجة الأولى. وابن الهيثم قد تناول تلك المسائل من زاوية نظر علمية، هي في تقديرنا على غاية من الأهمية، لا على صعيد الدراسات المتعلقة بفينومينولوجيا وسيكولوجيا الإدراك البصري وحسب وهو ما نص عليه محقق الكتاب في تقديمه لهذا الأخير، وإنما أيضا على صعيد الدراسات الفنية والجمالية كما سنوضح.

في كيفية إدراك الصفات البصرية المرتبطة بالمبصرات :

في هذه المقالة يتناول ابن الهيثم مسألة الإدراك الجمالي إدراك الحسن والقبح من زاوية نظر علمية لم تلق لحد علمنا اهتماما يذكر من طرف الدارسين لكتاب المناظر لابن الهيثم. وهذا يعود ربما إلى أن ابن الهيثم ذاته لم يتناول ما تناوله من مسائل تتعلق بالإدراك الجمالي وبالممارسات الفنية إلا لاتصالها المباشر بظاهرتي الضوء والإبصار اللتين تشكلان موضوع اهتمامه الرئيسي في كتاب المناظر.

كما أن الأهمية البالغة التي اتخذتها بحوثه على مستوى الدراسات البصرية هي التي كانت سببا ربما في تغييب وحجب ما تناوله من مسائل ذات علاقة بالحقلين الفني والجمالي.

وللوقوف على أهمية تلك المسائل المشار إليها من المفيد أن نبدأ بتقديم ولو سريع للمقالة الثانية المعنية بحديثنا هنا، تتكون المقالة الثانية من «كتاب المناظر» من ثلاثة فصول، خصص ابن الهيثم الفصل الأول منها لتصدير المقالة، والثاني لما سماه بـ «تمييز خطوط الشعاع». أما الفصل الثالث وهو الذي يشد انتباهنا هنا بشكل خاص، فقد تناول فيه ابن الهيثم الخصائص أو الصفات أو لنقل أيضا بعبارته هو ذاته «المعاني» التي تتميز بها الأشياء المبصرة بشكل عام، وكيفية إدراكها من طرف الإنسان المبصر.

وهذه الخصائص أو المعاني كثيرة ومتنوعة، ولكن ابن الهيثم يرجعها في مجملها إلى اثنين وعشرين معنى أو صفة رئيسية هي على التوالي: الضوء واللون، والحسن ابن الهيثم يجمع بين هذين المعنيين دون باقي المعاني لسبب سنشرحه لاحقا. ثم بعد ذلك تأتي معاني البعد والوضع والتجسّم والشكل والعظم والعدد والحركة والسكون والخشونة والملاسة والشفيف والكثافة والظل والظلمة والتشابه والاختلاف والتفرق والاتصال والحسن والقبح. كل هذه المعاني أو الصفات، المادية البصرية المحسوسة، لا يخلو من بعضها أو كلها شيء من الأشياء المحيطة بنا والعارضة لبصرنا.

وعند النظر في ما قدمه ابن الهيثم من تعريف دقيق ووصف مفصل لكل معنى من المعاني المذكورة نجد أنها تشكل إن نحن نظرنا إليها من زاوية الممارسة الفنية التشكيلية «المواد الأولية» إن أمكن القول لكل عمل فني تشكيلي، سواء كان ذلك في مجال الرسم بأنواعه أو مجال النحت أو الخزف أوالنسيج... إلخ. بل وهي تشكل أيضا «المواد الأولية» لكل إنتاج في مجال ما يسمى بفن التصميم أو «الديزاين» سواء تعلق الأمر بالتصميم الحرفي أو الصناعي، أو تعلق بمجال التصميم الغرافيكي أو تصميم الصورة مهما كان جنسها أو شكلها.

وطلبة الفنون التشكيلية إلى جانب طلبة فنون التصميم الصناعي والحرفي والإشهاري ومعهم كل الفنانين وكل المهنيين والممارسين لهذه الأصناف من النشاط هم أكثر من يعلم بأهمية دراسة ومعرفة تلك المعاني أو الخصائص أو الصفات المرتبطة بالمبصرات. ذلك أن العمل الفني مهما كان جنسه ليس في تعريفه العام سوى شكل من أشكال المعالجة والتوظيف للأضواء والألوان والمواد بمختلف خصائصها وصفاتها البصرية والملمسية.

والمعالجة أو التوظيف لأي معنى أو صفة من تلك المعاني أو الصفات التي ذكرها ابن الهيثم تحتاج في كثير من الأوقات إلى معرفة علمية دقيقة بخصائص الأشياء والمواد. وهذه المعرفة لابد أن تشكل الخلفية النظرية والعملية التي لا غنى عنها في تكوين أي شخص يريد ممارسة الابداع والإبتكار في حقلي الفنون والتصميم. ولذلك يتم تدريس كل تلك الصفات أو المعاني في معاهد الفنون ومراكز التكوين الفني المختصة حتى لا يحصل الخلط في ذهن الطالب المتخصص بين معنى وآخر مثلما يحصل ذلك لدى الكثير من عامة الناس، كأن يتم الخلط وعدم التمييز العلمي والعملي مثلا بين الضوء واللون، أو بين الشكل والتجسّم أو كذلك بين البعد والوضع...، إلى غير ذلك من الأخطاء التي قد يقع فيها العامة من الناس في توصيفهم أو تقديرهم

لخصائص المبصرات وعلاقتها ببعضها البعض، وهو ما يؤثر سلبا في الثقافة الفنية العامة للفرد والجماعة ويطرح كثيرا من الإشكاليات في مستوى تلقي الأعمال الفنية على سبيل المثال لا الحصر.

ويرى ابن الهيثم أن ما زاد عن الإثنين والعشرين معنى من المعاني التي ذكرها في الفصل الثالث من المقالة الثانية إنما هو جزء أو فرع من فروع تلك الخصائص ولا يعدو أن يدخل ضمن واحد منها، كالترتيب مثلا الذي يدخل تحت الوضع، أو كالكتابة والنقوش التي تدخل تحت الشكل والترتيب أو كذلك الاستقامة والانحناء والتحديب والتقعير التي تدخل بحسب قوله تحت الشكل. . . وهكذا (4).

في كيفية إدراك الألوان :

وقبل أن يمر ابن الهيثم إلى تفصيل الحديث في شأن كل معنى من المعاني الاثنين والعشرين السالفة الذكر، يشير في تصدير مقالته الثانية إلى جملة من المقدمات الهامة، منها أن «البصر يدرك من المبصرات المعاني الكثيرة غير الضوء واللون» (5). وفي هذا الربط بين الضوء واللون من طرف الحسن ابن الهيثم إشارة إلى ما يتميز به إدراك الإنسان لهذين المعنيين عن إدراك باقي المعاني الأخرى(الشكل والتجسم والحركة. . . إلخ). ذلك أن الضوء واللون كما أكدته فيزياء الضوء الحديثة (6) بعد الحسن ابن الهيثم هما على ارتباط وثيق ببعضهما، ولا يردان إلى البصر إلا ممتزجين.

يقول ابن الهيثم في هذا الخصوص: «الضوء الذي يرد من المبصر المتلون إلى البصر ليس يرد منفردا من اللون، وصورة اللون التي ترد من المبصر المتلون إلى البصر ليس ترد منفردة من الضوء» (7). فما يدركه البصر من اللون لأول وهلة ليس اللون أو جملة الألوان التي يتضمنها الشيء المبصر، وإنما هو التلون. وغني عن القول أن اللون عند ابن الهيثم هو غير التلوّن.

يقول ابن الهيثم: «الذي يدركه البصر من اللون في أول حصوله في البصر هو التلوّن. والتلوّن هو ظلمة ما أو كالظل إذا كان اللون رقيقا. فإذا كان المبصر ذا ألوان مختلفة فإن أول ما يدركه البصر من صورته هو ظلمة، أجزاؤها مختلفة الكيفية في القوة والضعف، أو كالأظلال المختلفة في القوة والضعف» (8).

بتعبير آخر فإن أول ما يدركه البصر من اللون ليس اللون ذاته، أحمر كان أو أزرق أو أصفر... إلخ. وإنما هو مجرد تغير فيزيولوجي يحصل داخل العين باعتبارها عضوا حاسّا ويقوم مقام الظلمة أو ما يجري مجراها، فينتج عن ذلك إدراك البصر لما يسميه بن الهيثم بـ«التلوّن». بعد ذلك يمكن للمبصر تمييز ماهية اللون العارض لبصره، ولكن بشرط أن يكون اللون أو الألوان المعنية من بين الألوان المعروفة سابقا لدى المبصر مثلما يؤكد ابن الهيثم.

وللبرهنة على هذه الكيفية في إدراك الإنسان للألوان يقول ابن الهيثم: «ومما يدل على أن البصر يدرك اللون بما هو لون قبل أن يدرك أي لون هو، هو الألوان الغريبة. فإن البصر إذا أدرك لونا غريبا لم ير مثله من قبل، فإنه يدرك أنه لون، ومع ذلك لا يعلم أي لون هو. وإذا تأمله فضل تأمل شبهه بأقرب الألوان التي يعرفها شبها به».

من هنا يستنتج ابن الهيثم أن إدراك البصر للتلوّن سابق عن إدراكه للون أو للألوان المائلة أمامه، لأنه يأتي كما أسلفنا كمجرد انفعال فيزيولوجي تلقائي يحصل لشبكية العين تحت تأثير الضوء الملون الواصل إليها من الخارج.

أما إدراك اللون كماهية فهو لا يكون بحسب بن الهيثم إلا بتمييز وقياس ومعرفة وليس بمجرد الحس وحسب كما هو الأمر بالنسبة للتلوّن.

إن هذا التمييز العلمي الدقيق بين ما هو إدراك للتلون وما هو إدراك للون، أي بين شكلين من الادراك من طبيعتين مختلفتين، هو في تقديري على جانب كبير من الأهمية، وذلك على المستويين العلمي والفني:

ـ علميا، لأن في ذلك التدقيق فصلا واضحا بين ما هو راجع من جهة إلى الطبيعة في الإدراك البصري للأشياء عموما ولعالم الأضواء والألوان بالتحديد، وبين ما هو راجع من جهة أخرى إلى التعلم والدربة والتحصيل، أي إلى الثقافة المكتسبة.

فإذا كان جميع المبصرين يتساوون تقريبا في إدراك التلون، فإن الأمر يختلف من فرد إلى آخر فيما يتعلق بإدراك ماهية الألوان والتمييز بينها. وهذا ما أكدته بعض الأبحاث والدراسات الحديثة التي أجريت على مجموعات من الأفراد بهدف رصد الفوارق بين الأفراد في سرعة التعرف على الألوان، أو سرعة ترتيبها على أساس الفويرقات اللونية أو الضوئية التي تفصل بينها.. إلى غير ذلك من التجارب التي تهدف إلى تحديد المهارات الفردية في معرفة الألوان من حيث الماهية أو من حيث القيم الضوئية التي تتضمنها مثلا، وبالتالي تحديد الجانب الثقافي في تعامل الفرد مع عالم الألوان، سواء كان ذلك على مستوى المعالجة والتوظيف أو على مستوى الاستهلاك والتلقي.

وقد أظهرت مثل تلك التجارب والدراسات المرتبطة بسيكولوجيا الإدراك الفني أهمية الثقافة الفنية والخبرة المكتسبة من طرف الأفراد، لا في مجرد الإدراك البصري الطبيعي الأولي والبسيط للألوان باعتباره متاحا لجميع المبصرين كما قلنا، ولكن في إدراك، هو من درجة أعلى وأكثر تعقيدا من الأول لأنه يرتبط كما أشرنا سابقا بالثقافة المكتسبة، وهو نتاج خبرة ودربة وتحصيل.

وقد لخص الحسن ابن الهيثم شروط هذا النوع الأخير من الإدراك البصري في ثلاث مهارات ذهنية أساسية تنضاف إلى شرط الإحساس الفيزيولوجي الطبيعي للعين، وهي القياس والتمييز والمعرفة التي ذكرناها سابقا.

هذا فيما يخص الأهمية العلمية للتمييز بين ما يعود لإدراك التلوّن من جانب وما يعود لإدراك الألوان من جانب آخر.

ـ أما فنيا، وتحديدا على مستوى الإدراك الجمالي، فإن التنصيص على ما يعود إلى الطبيعة في إدراك الضوء والألوان من جانب، وما يعود إلى المعرفة والاكتساب من جانب آخر من شأنه أن يبدد الاعتقاد السائد لدى الكثير من عامة الناس في أن إدراك الألوان في الأعمال الفنية وفي غيرها من المنتجات التي نستهلكها أو نستعملها في حياتنا اليومية، هو أمر «طبيعي» لا علاقة له بالثقافة عموما وبالثقافة الفنية تحديدا، وبالتالي لا يحتاج من صاحبه إلى خبرة ومراس وتدريب.

هنا تبرز في اعتقادي أهمية ذلك البعد الثقافي الذي نبه إليه الحسن ابن الهيثم فيما يتعلق بالتعرف على الألوان لمجرد تمييزها وإدراكها على ما هي عليه كماهية، فما بالك عندما يتعلق الأمر بمستوى أرفع من الإدراك كالإدراك الإستطيقي الذي يشترط من صاحبه القدرة على القراءة والتأويل، لأن الألوان والأضواء والأشكال والمواد في العمل الفني تتحول من مجرد معان بصرية، إلى إشارات ورموز وعلامات، ثقافية بامتياز.

المصادر والمراجع

الحسن بن الهيثم: كتاب المناظر، المقالات 1 و2 و3 في الايصار على الإستقامة، المركز الوطني الكويتي للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1983.
رضا عزوز: مساهمة بن الهيثم في بناء علم البصريات، دراسة ابستيمولوجية لتاريخ علم البصريات، دار المعرفة للنشر والتوزيع، تونس 2004.
مصطفى نظيف: الحسن بن الهيثم والناحية العلمية منه، وأثره المطبوع في علم الضوء، المحاضرة الأولى من محاضرات ابن الهيثم التذكارية، كلية الهندسة، جامعة فؤاد الأول، مطبعة فتح الله إلياس نوري وأولاده، مصر، بدون تاريخ.

الهوامش والإحالات

1) هو أبو علي الحسن بن الهيثم، ولد بالبصرة سنة 354 هـ/ 965 م وارتحل إلى مصر وأقام بها إلى حين وفاته سنة 432 هـ / 1040 م تقريبا
وهو من أكبر العلماء المسلمين وأشهرهم في البصريات وله العديد من المؤلفات في البصريات والفلك والرياضيات. من أهم وأشهر مصنفاته كتاب المناظر الحسن بن الهيثم.
2) كتاب المناظر، المقالات الأولى والثانية والثالثة في الايصار على الإستقامة، تحقيق عبد الحميد صبره، المجلس الوطني الكويتي للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1983.
3) كتاب المناظر، أنظر الفصل الثالث من المقالة الثانية، ص210 231.

4) نفسه، ص199.
5) رضا عزوز: مساهمة ابن الهيثم في بناء علم البصريات، دار المعرفة للنشر، تونس 2004.
6) نفسه، ص 233.
7) نفسه، ص237
8) نفسه، ص237

المرأة موضوعا وفنّيات القصّ في «كأنّها هي...» لفوزيّة حمّاد

عمر السعيدي/ باحث، تونس

كأنّها هي. . . هي المجموعة القصصية الأولى للقاصّة فوزية حمّاد. تقع في مائة صفحة من الحجم المتوسّط وتحتوي على أربع عشرة قصّة مرتّبة كالآتي: 1رسالة صيفية / 2 العاشرة ليلا / 3امرأة في الفخّ / 4 سراب / 5 مخالفة / 6 لوحة / 7العودة إلى الفانية / 8 نقطة تصدّع / 9 زينة الحياة / 10 البئر / 11إنّها الأزمة يا أمّاه / 12 الكابوس / 13النذل / 14 لقاء.

ومن خلال هذه العناوين يمكن تأليف بعض المعاني الكبرى التي تسم البعد المضموني للقصص، ممّا يدلّ على أنّ هنالك صلات جامعة بينها ورؤية توحّد مجمل نصوصها. وهذه الرؤية وتلك الصلات ناتجة عن هاجس فنّي وهاجس فكري أو مضّموني. وبناء على ما تبيّن لي يمكن تشكيل المعاني الرّئيسة التالية. .

- تنشد شخصيات القصص الأنثويّة التّواصل بسعيها إلى ربط علاقة حبّ أو زواج أو صداقة أوهي تسعى لتنال حقاّ أو تدافع عن رؤية أو تحدث توازنا ما. (رسالة صيفية - لقاء- سراب).

- تواجه المرأة في هذه المجموعة واقعها الاجتماعي وحيدة بلا سند رجالي ودون خوف رغم ما يعترض سبيلها من عراقيل مختلفة توقع بها وتستغلّ جهدها ومالها، جسدها وعواطفها (امرأة في الفخّ، مخالفة، إنّها الأزمة يا أمّاه. .).

- تنجذب النساء في قصص فوزيّة حمّاد نحو فئة معيّنة من الرجال. أولئك الّذين يملكون المال والفلل والسيارات والّذين يعدّون كمّية الاستهلاك وتنوّعه مكانة رفيعة في المجتمع. ولكن كثيرا ما يفشل الاختيار وتذهب كلّ الأحلام المرتبطة بالزّواج ولا يبقى إلا رباط قانوني يجعل الزوجة أمّا وربّة بيت مسؤولة عن العائلة وقد عاد زوجها إلى الخارج مكتفيا بوظيفة الكافل المادّي لا غير وتصبح الأمومة الأمل الوحيد الباقي للزوجات. ففي غياب الأبناء أو تأخّرهم تتألم المرأة وتحزن. فهل كانت تنشدهم درءا للفراغ أم حفاظا على رجل يزورها في كلّ سنة مرّة؟. ورغم هذا تضحّي بذاتها من أجل العائلة إعلانا لإنسانيتها وتنمية لمشاعرها. (لوحة / زينة الحياة الدّنيا).

- تحّس الشخصية بواقع مرير يحاصرها فتهرب إلى الماضي استحضارا لذكرى جميلة ويقابل ذلك فنّيا تقنية الاسترجاع وتجاوز اللّحظة والواقع والتطلّع إلى الحلم والمستقبل وكثيرا ما تنتكس لمّا يضيق أفق حاضرها (كابوس / تصدّع / سراب / لقاء).

- تمتهن بعض النّساء جسدهن من أجل العيش ويمتهن بعض الرّجال جسد المرأة ويستغلّونه في العمل ويستبيحون حرمته من أجل اللذّة (العاشرة ليلا / النذل).

كأنّها هي... أو النّص المؤنّث في كتابة فوزيّة حمّاد، الّذي دعاني إلى إبداء هذا التّساؤل هو ما لاحظته في الغالب من سرد الأحداث بضمير المتكلّم المفرد المؤنّث أو إسنادها إلى ضمير المفرد المؤنّث الغائب مما يجعلنا نستنتج أنّ الكاتبة إمّا تكتب قصّتها أو تكتب قصّة الأنثى. وبالتالي يصبح الضّميران أنا وهي وجهين لعملة واحدة هي الأنثى. ويمكن تصنيف القصص كما يلي.

هنالك قصص موضوعها المرأة كلّيا.

هنالك قصص موضوعها المرأة نسبيّا (تتواجد المرأة إلى جانب الرجل في بعض القصص).

هنالك قصص موضوعها الرّجل ولكنها لا تعدم وجود المرأة عنصرا عارضا أو فاعلا في حياته.

هنالك قصص لم تتعرّض إلى وجود المرأة مطلقا وهي قليلة جدّا في هذه المجموعة ورغم ذلك فهذه دلالة مهمّة على أن الكاتبة بدأت تخرج من الأنا إلى الآخر وبالتّالي من الذّاتيّة إلى الموضوعيّة.

أمّا فنّيا فبطل القصص في الغالب امرأة و كثيرا ما تضطلع بدور السّارد ويصبح السارد راويا والراوي ساردا لمّا تستعمل القاصّة ضمير المتكلّم المفرد المؤنّث. وهنالك قصص يتمّ فيها السرد بضمير الغائب المفرد المؤنّث. فما هو الفرق بينهما ؟ وهل جاء هذا في نصوص فوزيّة حمّاد اختيارا أم صدفة ؟.

عرض القصص وقراءتها :

1 ـ رسالة صيفيّة :

قصّة فتاة جامعيّة أنهت دراستها وعادت صيفا إلى مدينتها الساحليّة وفي قلبها توق إلى شابّ تعرّفت عليه وأحبّته. تبدو الفتاة وحيدة والديها وما يعنيه ذلك من قابليّة الانجذاب إلى حبيب ينتشلها من وحدتها وينعشها بحبّة. في الدّار تجلس ساهمة تفكّر في «فراس» فارس أحلامها متطلّعة إلى السّماء والشجرة اليتيمة بالحديقة، تلوك الذكريات وتترقّب رسالة تضبط موعد الخطبة. وتأتي الرّسالة ولكنها تحوي دعوة لحضور حفلة زواج الحبيب على صديقتها ميساء. وتكون الصّدمة قويّة إذ كيف تأتيها الطّعنة من صديقتها التي آكلتها وساكنتها وفاكهتها وتحدّثت إليها وسارّتها وعرّفتها بحبيبها ولم يخطر ببالها أن تفتكّه منها. وتكون لحظة الصّدمة هذه مقترنة بميلاد لحظة أمل جديدة. قدوم جارتهن لمساعدة الأمّ في إعداد المنزل لاستقبال ضيوف يودّون التعرّف عليها. وتنتهي القصّة بلحظة فارقة في حياة البطلة. لحظة مجابهة صورتها في المرآة. لحظة ينشأ فيها لديها إباء وتحدّ وإحساس بالجمال وتوق إلى الخروج من الحزن إلى لحظة تعرية الذات والتخلّص من الوهم والخيال وإعادة تشكيل ذاتها وفق رؤية تثق بالنّفس وتأخذ بالأمل.

مثّل الرّاوي والسّارد في هذه القصّة شخصية واحدة وأضفى السّرد بضمير المتكلّم المفرد على الملفوظ صدقا وضمن تعاطف القارئ واستفرغ الحوار باطن الأنا. أمّا السّرد بضمير المفرد الغائب المؤنّث فتعلّق بشخصية ميساء الغائبة جسدا والحاضرة طيفا في ذاكرة البطلة ممّا جعل تقنية الاسترجاع هي الغالبة وإن لم تخل من وصف وحوار قصد الإخبار وتثبيت المشهد والفكرة والحالة في ذهن وإحساس المتلقّي.

2 ـ العاشرة ليلا :

قصّة امرأة تزوّجت من أحبّته. لكنّ الزوج أخلف وعده وغيّر سلوكه وأبدى ما كان يضمره. حقق بعض ما كانت تطلبه كأن تسكن شقّة بعيدا عن والدته رغبة في استقلالها. لكنّه لم يوفّر لها الأمن والأمان. حملت فلم يرغب في الولد. احتفظت بجنينها فعنّفها وأهانها ثمّ أهملها ولم يعد ينفق عليها. تطلّقت وسلّمت رضيعها إلى دار الأيتام لأنّها لا تقدر على دفع مصاريف السّكن والإنفاق على نفسها فتحوّلت أخيرا إلى بائعة هوى تتزيّن وتخرج إلى الشّارع لتراود الرّجال.

انبنت القصّة على لحظتين متعارضتين. لحظة الآن وقد تحولّت المطلّقة فيها من ربّة بيت إلى عاهرة تقف بالشارع في كامل زينتها ترقب صيدها من المارّة (النهاية) ولحظة من ماضيها تختزل بعضا من سيرتها. تعرّف الزوج ثم الزواج ونشأة الخلافات ثمّ الطّلاق. تمثل لحظة الحاضر منتهى التّحوّل الذي وصلت إليه الشخصية. وهو نوع من المسخ لحق بالزوجة ثمّ الأم. ومن هذه اللّحظة شعّ ماضيها بكلّ أحداثه. فإذا هي تسترجع فصولا من حياتها السابقة في سياق خطّي. وتوظف الكاتبة لعبة الضّمائر (أنا، هو، هي) لتنتقل بالسّرد من شخصية إلى أخرى. هي= الزوجة التي هي أنا. هو= الزّوج الّذي هو الآخر بالنسبة للبطلة وقد انفصمت عرى الزّوجيّة. والكاتبة هنا كأنها تقتل الأنا لتحيي الـ «هي» حتّى يصبح سرد سيرتها موضوعيا. وهذا الاستعمال للضمائر على هذا النّحو يخرج السرد من الهدوء إلى الحركة ومن البساطة إلى التركيب. ولعل أهمّ فكرة تطرحها هذه القصّة هي أنّ المرأة التي تكون في كفالة رجل ليست آمنة دائما فهي في غياب نشاط تقوم به ومسؤولية تتحمّلها واستقلال ماليّ قد تفرّط في الشرف والولد معا. أي تتحول إلى عاهرة.

3 ـ امرأة في فخّ :

قصّة امرأة تواجه ضغوطات الحياة العصريّة وحيدة في مدينة صاخبة في غياب زوج يسندها ويشاركها المسؤولية. هي مسؤولة عن البيت والمعيشة والأبناء والوالدة. القصّة تعرض مشاهد من حياتها اليوميّة. ويكون هذه المشهد كلّه توتّرا وعراقيل وتشتتا ذهنيا. تقود سيّارتها مسرعة فتوقف لتجاوز السّرعة. وأثناء القيادة يكون بالها مشغولا بالبنّاء الذي يحضر يوما ويغيب يوما. وبابنتها القادمة صحبة والدتها عبر القطار وبصعوبة إعداد الوثائق لاستخراج جواز سفر ابنتها وبخوفها من افتقاد الخبز للعشاء وقد اكتظت المدينة بالوافدين والسياح وتنتهي القصّة باسترجاع وثيقة القيادة من الشرطة ولكن هيهات فقد مرّ الوقت وعادت أمّها والبنت إلى المنزل وهما الآن يتناولان الطّعام ويشاهدان التلفاز. وترتبط السّيارة في هذه القصّة بمعان عدّة بالنّسبة للبطلة. فهي تنقلها من مكان إلى آخر وبالتالي تحرّرها من عالم المنزل وتطلعها على العالم الخارجي. وهي تحوّلها من زوجة مقودة في حضور الزّوج إلى امرأة قائدة ومسؤولة في غيابه ولم لا متحرّرة وقادرة على التفكير وأخذ القرارات. لكن الكاتبة وإن كانت مع أخذ المرأة حرّيتها إلا أنّها على ما يبدو تحاكم الزوج الذي يتزوّج ويترك امرأته تواجه وحيدة الحياة و المجتمع الذي يقيّد حرّيتها بالقوانين مرّة وبالتقاليد مرّة أخرى.

استعملت الكاتبة في هذه القصّة ضمير المفرد الغائب المؤنّث لتنسب إليه الأحداث وتجري على لسانه بعض الحوار الذي دار بينها وعون شرطة المرور وبينها والسّائحة السّعوديّة وإذا الـ: هي هي الـ أنا. بدأت القصّة بلحظة وعي البطلة بوهم تحرّرها بفعل القيادة وانتهت بعودتها ليلا إلى المنزل وقد أظلم الليل وفاتها قضاء أشغال كثيرة وبين الزّمنين تذكّرت البطلة وأحسّت وحاورت وانتقدت سلوكا يأتيه مسؤول وشكت وأصرّت وواجهت ولم تستسلم. فهل تحررت بممارسة حرّيتها أم استُعبدت بهذه الحرّية وقد سعى المجتمع إلى شلّ حركتها بما وضعه أمامها من عراقيل؟.

4 ـ مخالفة :

قصّة زوجة شابّة، موظّفة تعيش وحيدة. تكابد عناء الحياة. المعيشة. الأولاد، بناء المنزل. الدّيون. تتعرّض إلى تنبيه ثمّ تحرير محضر من قبل عون التراتيب البلدية بناء على دسيسة من رئيس لجنة الحيّ الّذي بلّغ عن إلقاء أحد عمّالها بقايا جبس بالطريق العام. تشعر هذه المرأة بالضيق والظلم لأنّها لم تعامل كما يعامل كلّ مخالف. أضف إلى ذلك أنّ العون طمع فيها لجمالها ولشبابها وكادت تقع في الرّذيلة لولا صوت ابنها الصغير يسأل في آخر القصّة عمّن بالباب. صوت أيقظها من تهويماتها وأيقظ لديها شعور الأمومة وحذّرها ضمنيّا من السقوط داعيا إيّاها إلى الاستقامة.

وهكذا انطرد من خيالها ما زيّن الشيطان من فعل في غياب زوج أفقدها غيابه توازنا عاطفياً. أحسّت بالضّيق نتيجة قلّة المال الّذي صار في عهدتها. وتلحّ فوزيّة حماد مرّة أخرى على سلبيات أن تعيش الزوجة بعيدا عن زوجها. فتتعرّض إلى المضايقة والظّلم والتحرّش الجنسي وهي تشقّ طريقها نحو تحقيق أهدافها.

في هذه القصّة واصلت الكاتبة سرد الأحداث بلسان المفرد المؤنث الغائب. غير أنّها مكّنت الشخصية من أن تعبّر عن نفسها وتدافع عن آرائها أمام الرّجل دون خوف أو انسحاب. وأغنت النصّ بمقاطع وصفيّة ثريّة حول المكان والأشياء والأشخاص مركّزة على ملامح البطل وخطابه. وكان للإيحاء والتخييل مساحة كبرى في القصّة. (ما الّذي يريده منها هذا العون ؟. نقودا مقابل السّكوت عن المخالفة البسيطة ؟ لعلّه يريد شيئا آخر. . . . مستحيل. أنقذها من وجودها صوت طفلها يسألها عمّن كان بالباب ؟.).

5 ـ نقطة تصدّع :

هذه القصّة من أبدع ما قرأت للقاصّة فوزيّة حمّاد. قصّة شابّة جميلة جامعيّة وضع القدر أمامها زوجا مرفّها يعمل بالخارج فتزوّجته رغبة في الرّفاه والرّاحة والسّعادة والسّفر لكنّ الزّوج سافر بعد شهر وخبا مشروع سفرها مع الأيّام. أنجبت طفلين وصارت الأمّ والمربّية وتحوّلت علاقتها به علاقة إنفاق وزيارات متباعدة. تحمّلت المسؤوليات جميعها. بناء المنزل، تربية الأبناء، مواجهة المشاكل. ونسيت أنوثتها ونداء جسدها وحنينها إلى الذّكر ولم تقع في الخطيئة نتيجة لتربيتها التقليديّة التي ترى في الزّوجة رمزا للوفاء والتضحية والصّبر. إلى أن وضع القدر أمامها عون تراتيب بلدي. شاب جميل. فلفت نظرها فاستيقظ فيها ما كان كامنا من مشاعر وشهوة. وحصل تواعد بينهما أوشك أن يوقعها في الخطيئة لكنّها نجت بفضل ما امتلكت من الفضيلة. وهروبا من حالتها وسعيا إلى تغيير المكان رافقت صديقتها وزوجها إلى جزيرة جربة للترفيه عن الابنين وهناك كانت الصدمة إذ وقع نظرها على زوجها يصطحب زوجة أوروبيّة شقراء وطفلا فيه من ملامحه الكثير (وفجأة رأيته من خلال النافذة التي كانت تواجهني في مطعم الفندق. يا إلاهي هل يمكن أن يوجد الشّبه بين الناس حد التّطابق لا. . . إنّه زوجي بلحمه ودمه. كانت تتأبّط ذراعه امرأة لم تلفح بياضها شمسنا. . . سبائكيّة الشّعر. وكان يسير إلى جانبهما طفل أشقر لا يتجاوز العاشرة. .). كانت الصّدمة صدمة البصر بما لم يرغب في رؤيته وصدمة المشاعر التي لم يخطر لها أن تتغيّر وصدمة القناعات التي يمكن أن تتبدّل. والأكثر من ذلك المصير الجديد الذي ستأخذ به الشخصية. (كيف جئت ؟ ولم جئت؟ وأيّ صفحات قصّتي أطوي هنا يا ترى ؟). تكمن أهمّية هذه القصة في تحليل أبعادها المتعلّقة بموضوع الزّواج. فالزواج الحقيقي هو رباط روحي وعاطفي وجسدي وجنسي وليس علاقة صداقة بين رجل وامرأة قوامها الإنفاق. وفي هذه القصّة بعد تربوي موجّه إلى الفتيات عامّة، فعليهن التّفكير في معنى الزواج الحقيقي وعدم انسياقهنّ إلى قيم المادة والهجرة والجمال في اختيار الزوج. واعتماد العقل أداة للاختيار ودعوتهن إلى التعليم والعمل لأنّ التّعويل على الزواج المرفّه ما كان دائما الأفضل.

بناء القصّة : بدأت القصّة بجملة قصيرة تحتوي على معنى ظاهري وآخر مجازي. (أراني أنساق بلا قرار لو سايرته) توحي بالصّراع الدّاخلي الذي عاشته البطلة وتلخّص كامل القصّة. صراع بين الوفاء للزوج والأمومة والانقياد لرغبات الجسد ونداءاته. واهتمّ الحوار داخل النّص بقضايا المجتمع المدينيّ. ولم تغفل الكاتبة في هذه القصّة أيضا عن استعمال تقنية الاسترجاع والتذكّر التي عرفت بها (مرحلة الطفولة، الجامعة، الصديقات، الزواج. . . . .). وكانت لحظة الكشف هنا (اكتشاف زواج الزوج) مصحوبة بتساؤل إلى جانب الاندهاش ممّا يفتح القصّة على تمشّ آخر. مثلا هل ستطلب الطّلاق وتتزوّج ؟ هل ستقبل بعلاقة ما مع عون التراتيب وتحافظ على دعائم البيت الذي أقامته

وصانته ؟. ما يمكن أن يؤخذ على الكاتبة هنا هو أنّها تكرّر أحيانا بعض مواضيعها.

6 ـ زينة الحياة :

تتحدّث هذه القصّة عن زوجة شابّة وفّر لها زوجها الثّريّ مستوى مرفّها من المعيشة. لكن سعادتها لم تكتمل حين تأخّر إنجابها فانقلبت حياتها إلى كدر وتعاسة ولم تعد للأشياء التي تملكها وتملأ بيتها ومحيطها قيمة. شعرت باليأس والفراغ ثمّ الحزن والجدب و ربّما الموت في لا امتداد فرعها. انتصرت للأم برغم ما قد تعيشه من حرمان وفقر. تبنّت طفلا بدرا من أمّ فقيرة ولدت حديثا بالمستشفى نظير أموال كثيرة وبسطت عليه من نعمها. فامتلأت حياتها به غبطة كما امتلأت حياة زوجها. ولكن المفاجأة أن الزّوجة حملت في آخر القصّة. فكيف ستتصرّف مع ابنها بالتّبني؟ هل سترجعه إلى أمّه ؟ أم تستبقيه وقد تعلّقت به ؟ وما نوع الشعور الّذي سينشأ لديها ؟ أي هل ستحابي ابنها من رحمها ؟ ومسألة الإرث كيف ستوزّعها ؟. وتبدو لنا المرأة هنا أيضا باحثة عن الحب والجنس والمال ووسائل الترفيه والمتعة. تبحث عن المال دائما فتفشل في الحياة. وتوظّف المال لتبحث عن السعادة فلا تطولها. تختار بقلبها وتتصرّف بمنطق الرّبح والخسارة فتخطئ. وهي مدعوّة إلى اعتماد العقل لتقييم الأشياء.

ابتدأت القصّة بلحظة امتطاء البطلة سيّارتها قاصدة طبيب النساء لإجراء فحوصات طبّيّة لمعرفة هل هي حامل أم لا أو للتثبّت من نتيجة التحاليل الايجابيّة. فكانت لحظات توتّر، وتساؤل، وبصيص أمل. (ترى هل تحمل بعد كلّ هذه السّنين هل يمكن أن يحدث هذا بعد كلّ هذه السّنين). وفجأة يدور شريط حياتها (تتابعت المشاهد والمواقف كشريط قديم بلا ألوان). فتتذكر كلّ الأحداث التي عاشتها سابقا من يوم زواجها إلى عدم إنجابها إلى عمليّة التبنّي التي أقدمت عليها وامتلاء حياتها غبطة بابنها بدر. وتنتهي القصّة وهي تزفّ إلى زوجها خبر حملها. وهكذا يكون زمن القصّة كالآتي.

ماض قريب إلى الحاضر فانغماس في الماضي فعودة إلى الحاضر ممّا جعل الكاتبة توظّف تقنية الاسترجاع للتعبير عن ماضي الشخصية الذي هو المعاناة بعينها أما حاضرها فهو تصوير لحالات نفسيّة تتراوح بين الفرح والحزن وهكذا يتلافى الكاتب السّرد الخطّي ويجعل من بنية القصّة مركّبة نسبيّا تثير في القارئ قدرة على إعادة تشكيل الزّمن وتنضيد الأحداث داخله.

7 ـ إنّها الأزمة يا أمّاه :

قصّة شابّة ريفيّة عاملة بمصنع خياطة الملابس الجاهزة بالمدينة تعود إلى قريتها في سيّارة نقل ريفي إثر إفلاس المصنع وغلق أبوابه. تصوّر الكاتبة بيئة البطلة الريفيّة في مقاطع وصفيّة شاعريّة، فإذا هي فقر وتخلّف في البنية التحتيّة والنّشاط الفلاحي والسّكن. وعند نزول الفتاة ينفر الدّجاج والكلاب وتهبّ الأمّ والأخوة لاستقبال البنت كعلامة على بروز حدث مفاجئ حرّك سكون القرية والعائلة. وفي طريق العودة تسترجع الفتاة كلّ الأحداث التي عاشتها بالمدينة. الصّخب. مصنع الخياطة. صويحباتها العاملات بالمصنع. صاحب المصنع. بائع اللّمجات. المساحات التّجاريّة الكبرى. غلاء المعيشة. شره الاستهلاك لدى الأغنياء. و أخيرا تذهب أحلامها كلّها. وإذ الواقع المعيشي عودة إلى تناول خبز الطابونة والزيتون كعلامة على بساطة حياة أهل الرّيف.

تدور أحداث القصّة في زمنين. الحاضر وهو زمن العودة إلى القرية بعد إفلاس المعمل والماضي وهو المتعلّق بحياة البنت الريفيّة في المدينة وما قبله ويتعلّق بواقع الريف المرير ورغبة أهله في الخروج من القرية للارتقاء بواقعه. فتعيش تجربة المدينة وسط دهشة وخصاصة. وحين يغلق المصنع. ينكسر الحلم فتخيب الأماني.

الخلاصة :

نظرت هذه القراءة التي قدّمتها في أهمّ قصص المجموعة التي اختارت أن تهتمّ بالمرأة موضوعا وكان

ذلك اختيارا فكريّا خيّرت الكاتبة أن تشتغل عليه، حتّى أن محتويات عديد القصص تتقارب بل إنّ بعض عناصرها كثيرا ما تتداخل أو تتوزع بين أكثر من قصّة. ولا شكّ أنّ بعض هذه المواضيع بدا ذهنيّا ملحّا على وعي الكاتبة. وما الكاتب إلاّ ابن بيئته وبيئة فوزيّة حمّاد حضريّة (مدينة سوسة) بما ترمز إليه من اختلاط وانفتاح وشره استهلاك وارتفاع كلفة حياة وحلم هجرة إلى أوروبّا وشعور بالوحدة والعزلة وانسحاق الطّبقات المعدومة. وقصص فوزيّة حمّاد في هذه المجموعة عموما هي قصص اجتماعيّة بالأساس ارتقت بفنّياتها إلى شكل قصيدة النثر ممّا جنّبها السقوط في إنجاز نصوص قد يكون كتب كثيرون على منوالها. إذ كما نعلم إذا تقاربت المضامين فإنّ ما يميز بين النّصوص هو درجة فنّيتها. ويبقى انخراط الكاتبة في التعبير عن أوضاع المرأة والدّفاع عن كيانها وتصوير صدق مشاعرها الإنسانية والوقوف إلى جانب تربيتها واستقلالها المادي أهم ما يحسب إليها. وتبقى بداية خروج الكاتبة من أناها في آخر نصوص المجموعة مؤشّرا دالاّ على أن فوزيّة حمّاد عازمة على التحليق في عالم الآخر في كتابات قادمة.



الثّورة التّونسيّة
أو «حيلة» العقل الثّوري في التّاريخ

مصطفى بن تمسك/ باحث، تونس

غريبة هي أطوار التاريخ، عجيبة هي التواءاته ونتوءاته وفجواته. التاريخ كما يكتبه بسطاء الناس وحلقاته الأضعف لايحفل بأولئك الذين أوهمونا أنه يبطن بين دفاته حكما وحتميات لا يرقى إلى كنهها سوى فقهاء التاريخ ومفككو شفراته. ما غاب عن ماركس وتوينبي ودوركايم ونيتشه وابن خلدون وغيرهم هو أن التاريخ لا يقيم إجباريا في حتمية طبقة أو عصبية أو ديناميكية إيديولوجية تقودها انتلجنسيا لائكية أو اشتراكية أو دينية، بل قد تقودها الكثرة الغير متحددة إيديولوجيا/ أو التعدد الغير متشكل بنيويا أو مذهبيا، وهي إن شئنا الترجمة الإنشائية لمصطلح «La Multitude» الذي يشتغل عليه كل من انتونيو نيقري/ M. Hardt A. Negri ومايكل هاردت منذ عقد من الزمن (1).

لكن تجدر الإشارة إلى أن هربرت ماركوز كان أول من تنبه إلى الدور الطلائعي القادم الذي ستضطلع به الفئات المهمشة كالطلبة والسود والحركات النسوية والطوائف العرقية والدينية في تلوين حركة التاريخ داخل المجتمعات الصناعية لا سيما بعد أن تبرجزت الطبقة العمالية وانخرطت في مجتمع الكتلة والاستهلاك.

بدل أن تندحر الرأسمالية نهائيا (على الأقل في زمن ما بعد الحداثة) وفق نبوءة ماركس، ها هي تنبعث من رمادها كطائر الفينيق فتخرج علينا تارة في ثوب امبريالي يرتحل إلى أقصى فيافي العالم ليدمجه قسرا في حضارة الكوكا والهمبورغر، وطورا تتلبس طرازا عولميا يوهمنا بالمساواة الكونية وبالتثاقف العادل. وبين طور وآخر لا تفتأ في مقاتلة متربصيها والتشكيك في أحلامهم الثورية.

بات البحث عن العناوين الجديدة للصراع الكوني الجديد في ظل التخريج العولمي للرأسمالية العالمية الهاجس الرئيس الذي استبد بالعقول السياسية. تمحورت هواجسنا في كيفية تحديد إحداثيات المقاومة وأي نمط من المقاومة في زمن تعولم فيه «الاستبداد الناعم »(2) (توكفيل) ؟ من سيقاوم من ؟

ألم تنجح الرأسمالية في كل نسخها في تفتيت الجماهير منذ بواكير الحداثة من خلال إطلاق عنان الفردنة وبسط قوانين السوق المجردة؟ ألم تقض هذه القوانين الحرة بفضل عمليات التذرير (3) Atomisme المتواصلة على الوحدة الهلامية للجماهير وما يسمى بالشعب والأمة والوطن مبقية على نويات مركزية مكابرة؟ من أين سيأتي خلاص العالم أم إن التاريخ

وصل إلى مداه وتخومه في لحظة العولمة وعلينا أن نستسلم لنهاية التاريخ المرتقبة (فوكايما)(4) ؟

خلنا أن عصر الثورات الجماهيرية قد ولى وانقضى وانخرطنا جميعا في جوقة التكيف والتكييف مع آليات التشريط الاشهاري والدعائي لأنظمة أضحت قادرة على إحداث التغييرات السلمية داخل المجتمعات من خلال الديناميكية المستمرة لأنماط الحياة الإنتاجية والاستهلاكية. أضحى التغيير مسألة فردية مرتهنة بطموح الفرد إليه. وهو في عرف المذاهب الليبرالية بكل ألوانها : تحصيل أكبر قدر ممكن من المنفعة وذلك باستعمال جميع الوسائل المتاحة بما في ذلك مؤسسات الدولة وقوانينها. هيمنت فكرة الخلاص الفردي على أدبيات التغيير، واندحرت بالنتيجة أحلام الثورات الشعبية والتحرر الجماعي.

بيد أن تجربة الثورة التونسية الراهنة أثبتت لخبراء الثورات أن التاريخ الجماعي لا يتعطب حين تتعطب إيديولوجيات التحرر الجماهير، أو حين تقلّب وتحالف الانتلجنسيا مع السلطة كما تعودت باستمرار. قد تندلع سلسلة من الثورات الإقليمية عندما يُصفع بائع متجول يدعى محمد البوعزيزي في منطقة منسية من التراب التونسي تسمى سيدي بوزيد. وعندما يتضافر هذا الحدث مع أحداث سبقته ولازمته وعاصرته، وعندما تأخذ نواة شبابية زمام قيادتها بذاتها بعد أن خبرت فشل تفويض مهمة تحريرها ومستقبلها لجماعات قلبت في وجهها ظهر المجن. .عندها تتهيأ بالفعل إرهاصات ثورة أو انتفاضة أو تمرد من طراز جديد لم نشهد له نظيرا في التاريخ الحديث.

هل يمكن أن نتحدث عن «حيلة» ما للعقل في التاريخ (بلغة هيغل) حين اصطفى تونس منطلقا أو قاعدة للاستفتاح الثوري الكوني الجاري والمرتقب ؟

وهل أن ما حدث في تونس بداية من 17 ديسمبر ثورة أم انتفاضة أم تمرد أم احتجاج ؟

1 ـ التحولات الجيو -سياسية نهاية القرن العشرين وأفول الحراك الثوري :

بعد الثورة الايرانية الدينية 1979 لم يشهد العالم ثورة سياسية واجتماعية حقيقية. فحتى الثورة البرتغالية 25 افريل 1974 لم تكن ثورة حقيقية بقدر ما كانت انقلابا عسكريا ضد الديكتاتور سالازار مدعوما من طرف الشعب. أما بقية الثورات «الصغرى» التي سجلها التاريخ الحديث فقد ارتبطت أساسا بحدث تاريخي كبير هو بلا شك انهيار الاتحاد السوفياتي 1990 في عهد غوربتشاف. وقد انجر عنه انهيار الكتلة الشيوعية في أوروبا الشرقية خصوصا واندلاع سلسلة من التحولات السلمية ونذكر على سبيل المثال: ثورة الفلور La révolution de velours أو الثورة الهادئة 1989في براغ ثم ثورة الزهور Roses في جورجيا 23 نوفمبر 2003 فثورة البرتقال oranges في أوكرانيا 2004. وقد انتهت إلى سقوط الأنظمة الشيوعية بطريقة سلمية لعبت فيها الامبريالية الأمريكية والأوروبية دورا واضحا.

منذ الثورة الايرانية وسقوط القطب الشيوعي1990 انفردت الولايات المتحدة الأمريكية بإدارة العالم. لكنها تمكنت من تنويع أساليب سلطانها المطلق فكانت المراوحة بين الوجه الامبريالي تارة والوجه العولمي تارة أخرى. الوجه الامبريالي: ويتمثل في سلسلة الحروب الاستباقية ضد الارهاب على العراق وأفغانستان. أما الوجه العولمي فهو الوجه الناعم للامبريالية المتوحشة- ويعتمد على نشر الثقافة الاستهلاكية الأمريكية على نطاق كوني والترغيب في نمط الحياة الغربية «الخفيفة» Light «المرحة» و«الحرة». تتم عملية غزو العقول و إبهار النفوس وتهييج الرغبات عبر وسائل تكنولوجية «سلمية»: الانترنت/ الفضائيات/ الهواتف الجوالة.

لكن في مقابل «نجاح» الامبريالية العالمية في إعادة إنتاج ذاتها وتلميع استبدادها، فإن الإيديولوجيات التي كانت تؤرق مضجعها وتهدد مصيرها لم تعد قادرة على تجديد ذاتها ومضت إلى الأفول. ونقصد بذلك

الإيديولوجيات الثورية التقليدية : الماركسية والقومية والدينية :

ـ **الماركسية**: تحولت إلى عقيدة جامدة في المرحلة الستالينية ترفض الاختلاف والتنوع وتمارس الإقصاء الدموي لخصومها وتعتبر الديمقراطية نموذجا برجوازيا للحكم.

ـ **القومية**: تحولت إلى عقيدة شوفينية كرست النرجسية العرقية وكره الأجنبي (النازية والفاشية وحالة يوغسلافيا السابقة).

ـ **الدينية**: كرست بدورها نزعة انطوائية أصولية رافضة للآخر المختلف تحت ذريعة الدفاع عن الهوية والأصالة المهدّدين بالغزو الغربي.

يستخلص فرانسيس فوكايما من محصلة فشل الإيديولوجيات المذهبية الكبرى (الأنساق الكبرى) أن التاريخ البشري شارف على نهايته وأننا دخلنا عصر «موت الإيديولوجيات». بيد أنه يبقي للرأسمالية الغربية استثناء خصوصيا لكونها هي التي فوّض لها التاريخ إنهاء التاريخ البشري. في حين يعتبر صامويل هنتغتون أن «موت الإيديولوجيات» الكبرى سيفسح المجال لبروز شكل جديد من الصراع الكوني يسميه «بالصراع الحضاري» أو «الصدام الحضاري» بين الغرب والشرق The crasch of civilisations. لم يعد هذا الصراع جيو ـسياسيا بل رمزيا وقيميا محوره إثبات الهوية في عصر تمحق فيه العولمة كل انغلاق هوياتي وتعمل جاهدة على تنميط Homogénéisation السلوك والميولات والأهواء باسم المساواة الكونية.

لكننا نشهد في المقابل تنامي تشكيلة جديدة من الإيديولوجيات الذاتية/ العفوية والهادئة لا تقوم على برامج أو دعاية حزبية بل على مبادئ المذهب النفعي. وتستند إلى فكرة سيادة المصلحة الفردية واستعمال الوسائل المتاحة بما في ذلك المؤسسات العامة للدولة لتحصيل أكبر قدر ممكن من المغانم الذاتية. تخلت الفردانية عن ولاءاتها للمجتمع وللدولة وهجرت الأفضية العمومية. واعتبرت أن الانخراط في إيديولوجيا «الانشراح الذاتي» (5) l'épanouissement de soi (التقوقع حول مبدأ اللذة وفق عبارة فرويد) وقيم «النسبوية الناعمة» (6) Le relativisme doux (كل فرد هو مقياس ذاته. ولا وجود لمعايير جماعية تحدد نموذج الحياة الجيدة (La vie bonne) هي سبيل الخلاص الفردي والجماعي.

وبهذا تتخلى الفردانية الليبرالية عن قيم المواطنة وتتحول إلى ظاهرة «زبائنية» (7) Le clientèlisme (هابرماس) وتعني: أن المواطن يكتفي بدور الحريف لدى الدولة من خلال دفع الضرائب والفواتير والإدلاء بصوته في الانتخابات دون أن يكون شريكا فعليا في إدارة الشأن العام. إن هكذا دورا من شأنه أن يعيد إنتاج أجهزة السلطة ويعزز سلطانها.

حجبت العولمة إذن الروح الثورية بتخديرها للوعي النقدي وأغرقت العالم في النزعات الأيروسية المتوحشة من خلال مركزة الوعي الكوني على الإشباعات الجسدية. وبالمحصلة تتخلى نهائيا عن تعريف الإنسان بالكوجيتو المفكر إلى تعريفه بكائن الرغبة والجسد والليبدو.

وبالتالي لم يعد هذا الإنسان الذي بات يعرّف بالرغبة أو الذي ارتد إلى مجرد رغبة نزوية وشهوية ذلك البطل البروميثيوسي القادر على تغيير العالم أو حتى تغيير نفسه من خلال مقاومة الرغبة الجسدانية. فكيف له أن ينهض لتغيير العالم ؟

لكن رغم كل محاولات تذرية المجتمعات (تحويل المواطنين إلى مجرد ذرات أو نسمات Poussières لا تذكر إلا في الإحصائيات) وتفتيت وحدتها وتحريف طاقتها الإبداعية والنقدية، ورغم قوة العسف والرقابة الأمنية الصارمة على العقول والأفواه وإغراق المجتمع في انشغالات تافهة ووهمية كالكرة والمخدرات والوعظ التجاري وعنف الفضائيات.

رغم كل هذه الأحجبة التي لطالما غيّبت الوعي النقدي والثوري، استطاعت نواة شبابية تونسية يافعة أن

تنهض من رماد الإحباط والسبات الطويل ملهبة الأمل إلى كل الذين سُلبت حرياتهم وكرامتهم.

كانت هذه الهبّة مفاجئة في حركة التاريخ ذاته،

أولا: لغياب واقع ثوري حقيقي تقوده طبقة ثورية أو «عصبية» جديدة (ابن خلدون) أو حتى معارضة راديكالية ذات امتداد شعبي.

ثانيا : ينجر عن هكذا عيبا غياب النظرية الثورية القادرة على وضع رؤية مجتمعية جديدة مكان القديمة.

جاءت الثورة التونسية مخالفة لنماذج الثورات السابقة ولقانون الثورات أصلا إذ غاب منها مقومان أساسيان: الفاعلون الثوريون التقليديون ونقصد العمال والفلاحين الصغار والحرفيين والنظرية الثورية (البديل المجتمعي) (8).

تصدر الثورات الراهنة والقادمة من فئات غير منتجة لأنها تحيا على هامش الدورة الاقتصادية. إنهم المهمشون والعاطلون والمعطلون المثقفون والطلبة والتلاميذ والمسرّحون من عملهم والمنسيون في الفيافي والجبال النائية. إنها «الكثرة «المتنوعة Multitude (9) أو «الجمهرة» وهي عبارة عن شكل جديد من الشعب تكوّن خارج هيمنة كيان الدولة-الأمة. علما وأن الشعب الذي تتحدث عنه بورجوازية الدولة-الأمة الأوروبية هو كيان متخيل يبدو متجانسا/ صمدا/ صلدا لا يعتريه انشقاق. وبهذه الصفات فهو المترجم الأوحد لمقولات «الوحدة الشعبية» و«الهوية الوطنية» و«دولة الشعب». في حين أن الواقع السوسيولوجي والأنتروبولوجي للشعوب يبين عن مدى التنوع الداخلي الذي يحكم بنية الشعوب. وليست الوحدة إلا تعبيرا عن هذا الزخم.

«الجمهرة» هي إذن كل هذا الزخم التعددي والاختلافي الذي طمسته مقولة الدولة-الأمة لغاية تخريج هوية شمولية هي هوية الفئة الغالبة على الفئات والأعراق المغلوبة. إن هكذا الهوية لا تعدو أن تكون سوى مجرد أداة إيديولوجية تكرس النزعات القطرية والعنصرية للأقطاب الاستعمارية.

2ـ عودة الحراك الثوري: الاستفتاح التونسي:

في غفلة عن أنظمة التدجين والترويض تبلورت في تونس نواة من «الجمهرة» النوعية المنبثقة من طراز شبابي لم تحبطه تجارب النكسات العربية المتتالية. جمهرة شبابية لم يفلح النظام بآلياته الإغرائية والتضليلية في كبح عنفوانها الثوري لأكثر من عقدين من الزمن. كما لم تفلح الإيديولوجيات المتهرئة من استقطابه في هياكلها المعطلة. انتفضت الجمهرة الشبابية النوعية التونسية ضد كل أشكال الاستقطاب والوصاية معلنة بذلك عودة الاحتجاج الثوري ومحولة الشوارع إلى ساحات تاريخية للثورة والصمود والتضامن والشهادة.

ولكن وحتى لا تجرفنا العاطفة الثورية إلى الانفلاتات المفاهيمية فنتحدث تارة عن «ثورة» وطورا عن «انتفاضة» وطورا آخر عن «احتجاج» مطلبي وربما يحلو لبعضهم أن يصف ما حدث في تونس بـ«الانقلاب المبرمج» ألا يجدر بنا أن نستذكر بإيجاز منطوق المفاهيم التي أتينا على ذكرها ؟ ماذا يفيد منطوق الثورة تحديدا ؟

الثورة : مصطلح مستعار من علم الفضاء. ويقصد به الحركة الدائرية الكاملة للجرم السماوي حول محوره. الثورة هنا تعني اكتمال دوران الجرم السماوي حول محوره وبداية دورة جديدة . الثورة هي حركة / نقلة نوعية / طفرة وقطيعة مع زمن مضى وانفتاح على المستقبل.

وقع استعمال لفظة «ثورة» في سياق فضائي/ كوكبي. كان كوبرنيك أول من استعمل ها المفهوم في كتابه التاريخي «ثورة الإجرام السماوية» منذ القرن السادس عشر. استعارت العلوم الاجتماعية والسياسية هذا المفهوم لتوصيف الحركة الفجائية العنيفة التي تحدث على الصعيد السياسي فيحل بموجبها نظام جديد محل آخر. تتميز الثورة عن التمرد والإصلاح والانقلاب العسكري والانتفاضة بكونها حركة راديكالية تضع نظاما جديدا محل نظام قديم(مثال الثورة الفرنسية 1789/ الثورة البلشفية 1917).

3 ـ من أبرز خصائص الثورة : المباغتة والتراكم والدوام :

المباغتة: الثورة كالساعة لا تأتي إلا بغتة. لماذا؟ لأنه لا أحد بإمكانه أن يحدد لحظة اكتمال الدورة. ولكن أي دورة ؟ إنها دورة الحركة القديمة. . دورة النظام القديم ونهاية أنفاسه. قد يدوم احتضار النظام القديم عقودا من الزمن ولكن لا أحد بإمكانه أن يحدد لحظة موته المباغت.

التراكم: الثورة لا تأتي هكذا من عدم بل تسبقها أحداث قد تدوم عقودا من الزمن تهيئ لمقدمها.

الدوام: لا تتحقق أهداف الثورة دفعة واحدة بل تمتد في الزمن وسط تجاذبات قاسية بين أنصارها وأعدائها. ولا تخلو ثورة من ثورة مضادة. الثورة الفرنسية استمرت عشر سنوات من 1789 إلى 1799. الثورة البلشفية من 1917 إلى 1922. الثورة الصينية من 1949 إلى 1964 (الثورة الثقافية).

الثورة هي إذن تتويج لمسار حركتين سابقتين عليها ونعني بهما : التمرد La révolte والانتفاضة L'émeute.

التمرد: هو المستوى الأولي من الثورة ويعني شكلا من أشكال التعبير عن الرفض القطعي لوضع لا يطاق. قد يكون التمرد فرديا (حالة التمرد الوجودي الذي تناوله كامو في «الانسان المتمرد L'homme révolté) وقد يكون جماعيا (نذكر من التاريخ القديم La révolte de Spartacus 71/73 av. jc) ومن التاريخ الراهن تمرد فئات من الشباب اليوناني والبريطاني (في هذه الآونة) والتايلاندي والصيني وحتى الإسرائيلي حاليا.

ـ أما الانتفاضة (10) فتعني الهيجان والصخب والانفلات الشعبي الذي يتخذ أشكالا نضالية عدة على غرار المسيرات والمظاهرات والمواجهة المسلحة والعصيان المدني. إنها العتبة الثانية المؤدية رأسا إلى الثورة بمعنى التغيير الشامل للنظام السياسي. تعتبر انتفاضة الطلبة الفرنسيين في ماي 1968 والانتفاضة الفلسطينية رمزين بارزين في هذا السياق.

أنجز شباب تونس الثائر العتبة الأولى للثورة أي التمرد الفردي من خلال احتجاجات فردية ومحلية سرعان ما طوقت إعلاميا. ولعل المثال المناسب لهذا التمرد المحلي هي أحداث الحوض المنجمي 2008. لكن اللحظة المفصلية للتمرد رمز إليها محمد البوعزيزي عندما أحرق جسده أمام رمز مؤسسة الاستبداد والقهر وأعني بها مقر محافظة سيدي بوزيد(11) ألهب مشهد الشاب البائس البوعزيزي المحترق أمام أنظار بني جلدته فتيل الغضب الشعبي فانقلب التمرد اليائس الفردي للبوعزيزي إلى تمرد جماعي وانتشر خبره عبر آليات التواصل الاجتماعي إلى عموم التونسيين. وبسرعة قياسية اكتست الحركة الاحتجاجية طابعا انتفاضيا.

تحركت جموع و«كثرة» غير مهيكلة ولا مؤدلجة أو متحزبة في تدفق عفوي مستعيدة بعنفوان حب الحياة والولاء للوطن دون الأشخاص.

«وبسرعة مباغتة نشأ الزمن الوطني المتجانس. ومنح الشعور بالانتماء إلى حركة شعبية عظيمة صاحبه من الشجاعة والإقدام ما يحرك الجبال. يمر الشعب التونسي بتجربة عظيمة إسمها التحرر. وهي تجربة يتسامى فيها الناس فوق ضيق الأفق والمصلحة الشخصية وحتى فوق الجريمة. إنها لحظة اكتظاظ الحيز العام بالمواطنين، إنها لحظة التسييس الشامل، وشعور كل فرد بأنه مواطن مسؤول، إنها لحظة المواطنة في تونس، التي قد تغدو دولة المواطنين العربية الأولى»(12).

تواصلت هذه الانتفاضة من 17 ديسمبر إلى 14 جانفي يوم سقوط رأس النظام. في أقل من شهر إذن جدت أحداث سياسية قلما تقع في التاريخ: إذ أن إقدام شاب مغمور من منطقة منسية على حرق نفسه يأسا وقنوطا، سيمنح هذا الحدث على بشاعته أملا في الثورة. وستصبح المحرقة الفردية والإرادية رمزا لحراك ثوري عربي غير مسبوق.

بسقوط رأس النظام تكون الحركة الشعبية الاحتجاجية قد استحقت الولوج إلى لائحة الثورات

المجيدة في التاريخ. بيد أن مشكل الثورة التونسية هو غياب القيادة والزعامة الحزبية وغياب الايدولوجيا بوصفها رؤية فلسفية وسياسية للتغيير وبديلا عن النظام البائد وهذا لعمري شيء إيجابي للغاية. بيد أن هكذا غيابا هو الذي أوقف عجلة الثورة عن الدوران، إذ سرعان ما التف النظام القديم على ذاته وعلى مطالب الثوار ووعد بتنفيذها شريطة الإبقاء عليه دون محاسبة. وشرع النظام القديم في إعادة ترتيب بيته وتأهيل رموزه للتكيف مع نبض الثورة ساعده في ذلك قوى ارتكاسية خارجية عربية وغربية. بيد أن ثوار تونس الأحرار كانوا على دراية بالمخاطر المحدقة بالثورة بعد أن اختطفها أعداؤها فخرجوا في اعتصامي القصبة الأول والثاني وتمكنوا من دفع الحراك الثوري باتجاه التعجيل بحل مؤسسة الفساد السياسي الكبرى «التجمع الدستوري الديمقراطي» وبالتالي تحييد الدولة عن الأحزاب وإلغاء العمل بالدستور المحرّف وانتخاب مجلس وطني تأسيسي يصوغ للبلاد دستورا ديمقراطيا.

تجاوز حدث 14 جانفي عتبة التمرد والانتفاضة(13) وحقق نصف ثورة طالما لم يحدث انهيار كلي للنظام السابق وحلول نظام جديد كل الجدة.

قد تكتمل الثورة سلميا في قادم الأيام عندما يبلغ الانتقال الديمقراطي أهدافه القصوى. يبدو إذن أن الثورة ليست نزهة أو حلما رومانسيا نردده في أشعار درويش أو أغاني مرسال خليفة بل لا تكون ثورة إلا متى كتب لها الدوام كما بيّن ذلك تروتسكي في أطروحة «الثورة الدائمة». ودوام الثورة لا يعني عودة إلى حالات التمرد والعصيان المدني أو الانتفاضات المسلحة بل ترسيخ عقلية ثورية جماعية ودائمة تقطع رويدا رويدا مع ثقافة الاحتكار والاستبداد والظلم وتؤسس لثقافة الحوار والاختلاف وحقوق الإنسان. إنه من السهل إنجاز ثورة سياسية والإطاحة بالنظام لكنه من العسير تغيير الذهنيات التي قدت على امتداد قرون. لهذا تحتاج كل ثورة سياسية إلى ثورات موازية من قبيل الثورة الثقافية على المنوال الصيني.

يتعين علينا أن نعد أذهاننا للتكيف مع وعي ثوري جديد لأن إزالة النظام البائد يترتب عنه القطع مع الوعي الزائف الذي كرسه النظام المتهالك في عقولنا ونفوسنا.

بينت تجربة الثورة التونسية الراهنة لخبراء الثورات أن التاريخ الجماعي لا يتعطب حين تتعطب إيديولوجيات التحرر الجماهيري، أو حين تقلب الانتلجنسيا ظهر المجن لجماهيرها وتتحالف مع السلطة كما تعودت باستمرار. قد تندلع سلسلة من الثورات الإقليمية عندما يهان بائع متجول. ولعلها هذه إحدى حيل العقل في التاريخ L'Ironie de l'histoire كما بينها هيغل.

إن بواعث الثورة التونسية ومنطلقاتها هي في الأساس قيمية وايتيقا لكونها قد اقترنت باعتداء على الكرامة والمواطنة. إنها ليست ثورة جياع أو عراة، وليست ثورة مطلبية كما يزعم أعداؤها ومتربّصوها من أزلام النظام البائد. إنّها القيم التي يحترق من أجلها احتجاجا شبابنا العربي هي الكرامة والمواطنة. لقد قدمت ثورة تونس نموذجا لثورات غير مسبوقة لا تقودها طبقات أو أحزاب ببرامج «جديدة» تحل محل القديمة وتعوض حاكما جائرا بآخر أقل جورا. الثورة يؤمها شباب الفايسبوك المبدع والخلاق ويستأمنون عليها بحدسهم الرافض للوصاية وبطاقات التمرد المشتعلة بين جنباتهم، والتي حاولت الأنظمة الانضباطية على مر العقود ترويضها وتوجيهها لخدمة أسطورة «الاستقرار» المزعوم. تغيرت أدبيات الثورة وتغير قوادها وقطعت الثورات العربية الجارية في تونس ومصر وليبيا واليمن وسوريا والبحرين والبقية تأتي مع أسطورة الرموز القيادية والمذاهب الثورية. لم يبق سوى رمز قيمي كلي/ كوني وأبدي هو كرامة المواطن في وطنه أولا ثم في العالم ثانيا.

إن اتساع لهيب الثورة التونسية في المحيط العربي وقد يكون الآسيوي (تململ الشباب الصيني الخافت اليوم ومحاولة استلهامهم رمزيات ثورة الكرامة التونسية) لهو دليل على كونية وعالمية قيم الثورة التونسية.

1) M.Hardt/Antonio Negri, Empire, Harvard University Press,2000, p. 140

2) Benjamin Barber, Djihad versus Mc World, Desclée de Brouwer, 1996, p222.

3) Charles Taylor, « L'Atomisme », in La liberté des modernes , Paris, PUF , 1997.

4) أنظر بهذا الصدد فرانسيس فوكايا : نهاية التاريخ والإنسان الأخير، مركز الإنماء القومي، بيروت 1993 .

5) Charles Taylor, Le Malaise de la modernité, Edition du Cerf, Paris,1994,p.22.

6) Ibid

7) Jürgen Habermas, « Citoyenneté et identité nationale », in lenoble, Jacques et Dewandre, Nicole (dir), l'Europe au soir du siècle, identité et démocratie, Paris, éd, Esprit, 1992.p.35.

8) عندما نقول «غياب الفاعلين الثوريين» فنحن لا نقلل من شأن شباب الثورة التونسية، بقدر ما نريد أن نكشف أن الفاعلين التقليديين للثورات السابقة قد تغيروا، ولم يعودوا أولئك المنتجين- المستغلين من آلة الاستغلال الرأسمالي فحسب. وربما يكون هؤلاء قد انصرفوا عن فكرة الثورة أصلا بفعل صيرورة البرجزة التي طالت وعيهم وطموحاتهم.

9) يقول أنطونيو نيقري ومايكل هاردت : « الجمهرة أي مجموعة الفرديات هي لعبة مفتوحة من العلاقات اللامتجانسة واللامتطابقة مع ذاتها. لا تراهن هذه العلاقات على الاستقطاب مثلما يقتضيه مفهوم الشعب بل على التميز» M.Hardt/Antonio Negri, Empire, p. 140

10) يرى ألان باديو Alain Badiou أن الانتفاضة لا تسبق الثورة بل تعقبها لانها هي التي تشغل الفترة الانتقالية الفاصلة ما بين لحظة الثورة وفترة تأسيس الشرعية الجديدة «les dispositions émeutières surgis- sent au cours des périodes intervallaires» . أنظر :

Transcription par Daniel Fischer du séminaire d'Alain Badiou à l'ENS, le 19 janvier 2011 نقلا عن الصحيفة الالكترونية Tunisia Watch بتاريخ 6/ 2/ 2011

Alain Badiou : « A propos des émeutes en général et en Tunisie en particulier » http://www.tunisiawatch.com/?p=3955

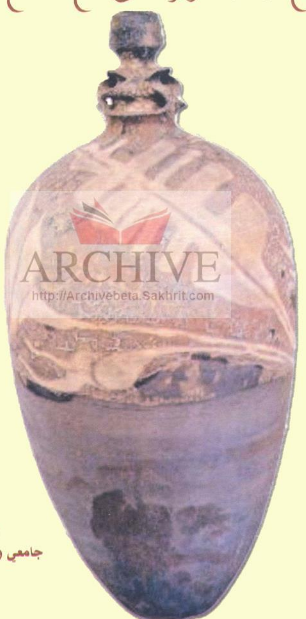
11) يذكر التاريخ حادثة مماثلة عندما أقدم طالب تشيكي يدعى جون بلاش Jean Palacht على إحراق نفسه (في19 جانفي 1969) احتجاجا على غزو القوات السوفياتية لبراغ في1 أوت 1968 . وقد أصبح هذا الحدث لا حقا رمزا لثورة الفلور La révolution des velours 1989.

12) د.عزمي بشارة، زمنُ الثّورات، وسرعةُ الضّوء، وتونسةُ العرب

http://www.arabs48.com/?mod= articles&ID =77603

13) يرفض باديو تسمية هذا الحدث ثورة و يكتفي بالقول بأن ما وقع في تونس اذن احتجاجات شعبية إزاء نظام استبدادي وقع الانقلاب عليه. إن ما نفهمه إذن بادئ الأمر هو أن هذه الاحتجاجات الشعبية التي وقعت في تونس تمثل إحدى الإمكانيات النموذجية لتغيير العالم على طريقة اليوطوبيا الماركسية. و هنا هذه الاحتجاجات التونسية لم تقتصر على تونس بل هي قد فتحت أفق "تغيير العالم" بعد أن انسدّ هذا الأفق إثر فشل الشيوعية في عهد ستالين و سقوط الاتحاد السوفياتي . المرجع السابق

الخزف العربي المعاصر
ترسيخ للذات وتواصل مع ملامح العصر



كمال الكشو
جامعي وفنان تشكيلي، تونس



محمد الشعراوي

لم يبق الخزف في البلاد العربية في حدود أشكاله وتقنياته واستعمالاته المتعارف عليها، بل تغيّرت اهتماماته وتوجهاته، حيث ظهرت منذ النصف الثاني من القرن العشرين مقاربات فنية جديدة تتطلّع لابتكار لغة خزفية متميّزة ينهل بعضها من التراث العربي الإسلامي دون أن ينقطع ويتناقض مع العالمية التي تمنح جواز اللحاق بركب التطوّر الفني المتغيّر والمتجدّد باستمرار، وتفتح المجال رحبا لإمكانيات الحوار الحضاري الندّي. ويستكشف بعضها الآخر ويكشف الإمكانات الفنية والجمالية للخزف باعتباره أحد أشكال التعبير الفني المعاصر.

نتوقف في هذه الدراسة عند بعض هذه المقاربات التي أثارت إشكاليات أرادت أن تضيف إلى اهتمامات الفنون التشكيلية وأشكال تعبيرها، فاهتم جزء منها بقضايا الانتماء والتفرّد المحلّي حتى لا يصير التحديث ولا العالمية إلى شرود وانسلاخ يجتثّ الحضارات الحية من جذورها، واهتم جزء آخر بإشكاليات الانفتاح والتجديد التي بلغت في اهتماماتها مساءلة العمل الخزفي ذاته: مواضيعه، أشكاله، موادّه وتقنياته، ليلتقي هدفها مع ما تدعو إليه الحداثة من ضرورة «إخصاب المعارف الأدائية والتقنية لتجنّب الارتكان الإجتراري إلى رتابة العادات والعرف الجمالية» (1) وحتى لا يتشبّه العمل في تصوّره وبنائه بالموجود وحتى يتجاوز نمطية الوسائل التعبيرية المحدّدة سلفا والمعروفة من ذي قبل.

يمكن رصد مقاربات الخزف الفنّي في البلاد

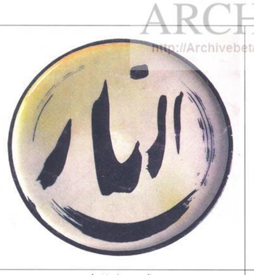
العربية في أشكال تعدّدت اهتماماتها وأساليب تعبيرها والتي تجلّى في جانب منها تعامل متفرّد مع الحرف العربي والعلامات الخطيّة لتكون عناصر تُجدّد اكتشاف بنى الكتابة العربية وجماليتها لتستثمرها في هيكلة العمل الخزفي، هدفها الكشف عن خطاب تشكيلي وتعبيري فيه ترسيخ لهوية ثقافية عربية تتناسب مع تفاصيل الحاضر وملامح العصر في ظلّ انتشار متسارع ومخيف للجمالية الغربية. وهو ما يمكن أن نتبيّنه بشيء من التفاوت في عدد من الأعمال الخزفية لطارق إبراهيم من العراق ومحمد عبد الوهاب الشعراوي من مصر ومحمد اليانقي وخالد بن سليمان من تونس.

أمّا في جانب آخر فقد ظهرت توجهات فتحت الخزف على مقاربات جريئة صوّر فيها سعد شاكر من العراق مواضيع الحريّة وتوق التخطي وتكشّف فيها أيضا الهاشمي الجمل من تونس على مساحات رحبة للحلم والخيال لبناء عوالم خارقة ومتفرّدة. وبحث كذلك سعيد الصدر ونبيل درويش من مصر وعلي العوض من الكويت في علاقات التفاعل الممكنة بين المادة والشكل والفعل، وانشغلت عائشة الفيلالي بقضايا الإنسان وهمومه بصفة عامة والإنسان في علاقته باليومي بصفة خاصة. وقد عمّقت هذه الاهتمامات المعاصرة البحث في مساءلة العمل الخزفي ومدى إمكانية انعتاق أشكاله وتجدّد مواضيعه.

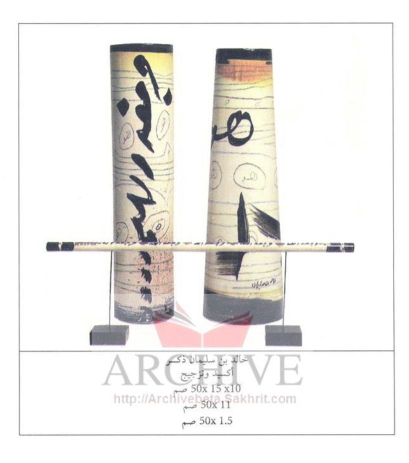
ليس في هذه الدراسة تقصّ تاريخيّ يبحث في كلّ مقاربات الخزف واهتماماته الجديدة لتبويبها وليس فيها مسح لكلّ ما يدور في كل البلاد العربية الإسلامية، وليس فيها تمييز لقطر على قطر آخر ولا لفنان على فنان آخر، وإنّما تعاملت مع مادة فنية وجمالية بيّنت أعمالها الخزفية ولا تزال تبيّن



خالد بن سليمان **طبق ذكر**
أكسيد وتزجيج، 46 صم، 1990



خالد بن سليمان **طبق**
أكسيد وتزجيج، 25.5 صم، 1988



خالد بن سليمان ذكـر
أكسيد وتزجيج
50x 15 x10 صم
50x 11 صم
50x 1.5 صم

بالنسبة للبعض وضوحا في التمشي والاختيارات ومحاولات جادة للبحث الدؤوب والمتواصل.

إنّ ظهور الخزف الفنّي في البلاد العربية في مجال الفنون التشكيلية بطابعه المتميّز لا يعود لكون الخزف صناعة متأصّلة في تراثنا الحرفي والفنّي فقط، وإنّما أيضا لانفتاح فنّانينا على ما أتت به الحداثة من تحوّلات أنتجت في العالم الغربي خزفا فنيا حديثا لا يزال إلى اليوم يُلهم الأجيال ويُحفّزها بفكره وإبداعاته الفنية.

لذلك لا نستطيع قراءة مقاربات الخزف الفني العربي خارج إطار إشكاليات الفنون التشكيلية واهتماماتها الحديثة والمعاصرة ودون الوقوف عند مستجدّات الخزف الفنّي الغربي فكرا ومنجزا، حتى يتسنّى لنا أن نضع العمل الخزفي في الأطر التي أنتجته وكذلك حتى نتمكن من قراءته والتواصل معه والتشريع لوجوده كشكل تعبيري جديد نسبيا. وهو ما يستدعي حتما العودة إلى بعض الحلقات المفاتيح في تاريخ الخزف الفني الحديث والتي سجّل فيها الخزف نقلة تخطّى في

جانب كبير منها حدود الصناعة الحرفية ليرقى إلى إبداع فنّي أنتجه إطار من المتغيّرات التي تخلّصت ممّا كان يُصنّف تاريخيا «بالفنون الكبرى» و«الفنون الصغرى»، وكشفت للفنان مجالات بحث جديدة أنتجت ما يُسمّى «الفنان الخزاف».

ساهمت هذه المستجدّات في بروز جيل من الفنانين الخزّافين الذين أثروا إضافة إلى أعمالهم في فنون العمارة والتصوير والنحت، الساحة الفنية الغربية بتصوّرات ومنجزات خزفية ترفّعت عن البعد الوظيفي والنفعي المباشر ليصير فيها الخزف بأشكاله ومواده موضوعا للتعبير الفني.

فقد كان لتحوّل الفني والحرفي من علاقات التفاضل إلى علاقات التوافق وكان لرفض التفرقة بين الفن والصناعات التقليدية وبالتالي بين الفن والحياة اليومية أثرها البالغ على الخزف في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حيث ساعدت مثل هذه المبادئ المتطلّعة عددا من أعلام الفن الحديث للارتقاء بتصوّراتهم وأشكالهم التعبيرية بعيدا عن حدود المتداول والقوالب شبه الجاهزة.

فظهر في مرحلة أولى تصاميم ابتكر فيها المعماريون جنسا خزفيا جديدا، فقد صمّم الفنان «هنري فان دي فالد»Henry Van De Velde بالتوازي مع اهتماماته بالعمارة أغراضا خزفية متميّزة



محمد اليانقي







طارق إبراهيم

وكذلك ارتقى «أنطوني غاودي» بخزف الكساء في عمارته إلى مادة تعبيرية أنتجت تنوّعات ألوانه وأشكاله عمارة عجائبيّة غيّرت التصوّر المتداول لفن الزخرفة ومنه لتقنيات الكساء الخزفي.

ثمّ أضفى في مرحلة ثانية تدفّق أعلام الفنّ التشكيلي الحديث على الخزف نقلة تجلّت في أعمال الفنان الفرنسي «بول غوغان». والفنانون الروس «ألكسندر رودشينكو» (Alexandre Rodtchenko) و«فلاديمير تاتلين» (Vladimir Tatlin) الذي درّس الخزف في مدرسة الفن بموسكو، والمعروف بخزفياته مزدوجة الجدار (céramique à double paroi). و«كازيمير ماليفيتش» (Kasimir Malévitch) الذي حوّل الخزفية من مجرّد آنية طاولة إلى موضوع للتعبير الفني حيث كشف من خلال أحد أغراض الخزف la théière suprématiste عن التحولات الخطيرة وعن الدور الجديد للحرفي في المصنع، والمتّصل مباشرة بتقسيم العمل الذي يفرضه نظام الإنتاج السلسلي في علاقته بالتصنيع، وكأنه يُعلن بأسلوبه التشكيلي والتعبيري عن بداية زوال الحرف للدخول في عالم جديد تحكمه آليات عمل في غاية البرمجة والتكلّف.

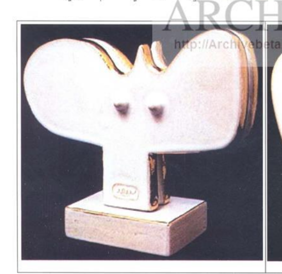
كما ظهر امتدادا للمستقبلية كحركة فكرية وفنية دعت إلى ضرورة التخلي عن الماضي مقابل التمسك بمعالم الحياة الحديثة، توجّه جديد في عالم الخزف في إيطاليا يعتمد بالأساس في بناء الأعمال وتكوينها على مبادئ الحركة والديناميكية. ويسمّى «الخزف المستقبلي الايطالي» ويطلق عليه بالتحديد (aerocéramica). وهو توجه جامع بين نوع من الطموح الجمالي والتفاؤل التجاري ساهم

في تأسيسه في «ألبزولو» (Albisolo)، «توليو مازّوتي» (Tullio Mazzotti) والذي نشر بيانا بالتعاون مع «مارينتي» (F.T.Marinetti) وعنوانه: الخزف المستقبلي (Céramica et Aerocéramica) وذلك في 7 سبتمبر 1938.

و«بابلو بيكاسو» (Pablo Picasso) الذي لم يكتف بالتصوير على المساحة الخارجية للإناء على أساس أنها مكان حيادي للتزويق بل ذهب إلى أبعد الحدود في تعامله الإبداعي مع الغرض الخزفي ليأخذ بعين الاعتبار شكل الخزفية وحجمها وملمسها ووظيفتها وتاريخها لتكون جميعها عناصر هامّة في بنية الصورة النهائية لعمله الخزفي. فقد قطع مع المساحة البرّاقة الملساء والمكتملة إلى درجة رأى فيها خزافو «فالوريس» في أعماله نوعا من البدع والهرطقات التقنية.

و«جون ميرو» (Joan Miro) الذي توصّل بالتعاون مع «آرتيغاس» إلى استكشاف مفردات مواد الخزف وتقنياته وهو ما انتهى بهما إلى تقليد فنيّ يلتقي فيه الفنان والحرفي، تقليد «يستحيل فيه تحديد أين يبدأ الرسام وأين ينتهي الخزاف». وهو ما ساهم في ابتكار «خطاب خزفي جديد» على حدّ عبارة «روبرتا جريديث» (Roberta GRIDDITH).

هذه التحوّلات التي عرفت تطلّعات جديدة أضافت للخزف فكرا وممارسة، ساعدت بشكل كبير على ظهور ما يسمّى اليوم بالخزف الفنّي، وفتحت المجال لتتنوّع طرق وأشكال تعبير الفنان التشكيلي ومنه بدايات تخصّص العديد من الفنانين كمبدعين في الخزف يحملون لقب الفنان الخزاف. لذلك يُعتبر هذا المنعرج نقلة تجلت فيها نسبيا شواغل الفن التشكيلي الحديث في واقع فني وتعبيري آخر وسجل فيها الخزف من جهة أخرى إخصابا لأشكاله وتقنياته واهتماماته. وهو ما كوّن رصيدا إبداعيا يمكن اعتباره شاهدا على بداية الخزف الفني الحديث في العالم الغربي.



سعد شاكر

الحرف العربي في بناء وهيكلة العمل الخزفي:

ونحن نرصد أهمّ إبداعات الخزف العربي يسترعي انتباهنا الحضور المكثّف للحرف أو للكتابة العربية في بناء وهيكلة العمل الخزفي. ولكن إذا كان قد تردّد سؤال لماذا الحرف العربي أو العلامة الخطية في تصوّر وبناء اللوحة العربية المعاصرة ؟ وإذا كانت الإجابات قد أكّدت في معظمها على محاولات لتأصيل وتأكيد الهوية الحضارية العربية، فماذا يعني طرح نفس هذه الاهتمامات في الخزف الفني، هل هي تأكيد صريح على إلغاء الحدود بين أشكال التعبير الفني، وهل هذا يعني أنّ الفنان العربي بات على يقين من خلال مقارباته الجديدة أنّ استعادة العلاقات المتينة بين الكتابة والطين تظل مطلبا ممكنا ليؤلّفا شكلا إبداعيا فيه من التفرّد والإضافة؟ وإذا تردّدت في الوطن العربي مواقف رأى بعضها في الحرف العربي في علاقته باللوحة، محاولات للتأصيل الحضاري بينما اعتبر البعض الآخر في هذه الاختيارات مظهرا لأزمة فنية وفكرية، فهل يُطرح نفس هذا السؤال حول حضور الحرف العربي في الخزف الفني المعاصر؟

قد تكون العلاقة بين الحرف العربي واللوحة المسندية ظاهرة مستحدثة انتهت فيها عديد التصورات والتجارب الفنية إلى نوع من نفي للحرف العربي عن محيطه اللغوي والتواصلي والجمالي، ولكن يظهر الحرف والكتابة في علاقتهما بالطين ومنه بالخزف في تواصل وتأصّل يشرّع لهذه الاختيارات ويؤكّد تجذّرها دون أدنى تكلّف.

هكذا تبدو الأعمال الخزفية للفنان المصري محمد الشعراوي، ففيها صدى لألواح ومسلاّت وشواهد عرفتها بدايات الكتابة، حيث يقول يحيى وهيب الجبوري في كتابه الخط والكتابة



سعد شاكر

وكان لهذه المتغيّرات التي عرفها الخزف صداها في العالم العربي حيث بدأ يظهر منذ السبعينات والثمانينات من القرن العشرين جيل من الفنانين الخزّافين في عدد من الأقطار العربية وبدأت بعض معارض* الخزف الفردية والجماعية في الظهور وإن كانت قليلة مقارنة بمعارض التصوير والنحت. «معارض خزّافون» قال عنهم موفق مكي أنّهم «تنفّسوا الطين عشقا، ذابوا في مغازلته غربا وشرقا، وبلمسات أناملهم أنطقوا الطين نطقا».

في الحضارة العربية: «كان الطين من أقدم المواد التي اتخذها الإنسان للكتابة، لتيسره ولينه وسهولة الكتابة عليه» ويؤكّد أنّ «هذه الحالة كانت منتشرة في العراق عند الأكديين والسومريين والأشوريين. وقد عثر على ألواح كثيرة من الطين مكتوب عليها بالخط المسماري».

هذه المرجعيات تؤكد عراقة هذه الاختيارات الفنية والجمالية وتأصّلها شكلا ومضمونا. فقد اختار محمد الشعراوي النصّ القدسي بعد تجارب مع الإناء الخزفي وبالتحديد آيات القرآن الكريم لتكون موضوعا يهيكل أعماله الخزفية معنى ومبنى. تبدو خزفياته في شكل شواهد منتصبة. يتميّز تكوينها بصرحيّة صارخة رغم صغر أحجامها حيث لا يتجاوز الارتفاع في معظم الأعمال 60 صم. فيها حضور لشموخ الأهرامات واستحضار للتكوين الطبيعي للجبال التي تأثر كثيرا بتركيبها الجيولوجي طيلة إقامته باليمن كخبير فنون للمعارض الخارجية.

يعتمد الشعراوي في كتابة نصّه القرآني على توزيع متفرّد لصفائح طينيّة تمكّنه في كلّ تركيبة من استكشاف حركة الحرف وديناميكيّة بنيته ومدى قابليّتها التجدّد والتطوّر. فقد كشف له الطين إمكانات حسن تشكيل وحسن وضع انتفت فيهما فواصل التسطير أفقيا وعموديا ليحلّ محلّها إيقاع الفجوات والفراغات التي يحدثها تدوير الحروف أحيانا وتراصف الكتل الكتابية وتراصّها أحيانا أخرى. وكذلك أضفى صدور الحروف في نتوءات متفاوتة الارتفاع حركة واسترسالا زادتهما لزاجة الطين وتلقائية الفعل عفوية وتعبيرية. تتلاحق الحروف وتتواتر وكأنّها صدى أو رجع صدى، تكبر فيه المفردات وتصغر، تظهر وتختفي تقترب وتبتعد لتأخذنا بعيدا في عمق التكوين لنتفكّر في معاني النص القدسي وأبعاده ولنغوص في رحم المادة في تردّد بين الحقيقة والخيال كأنّنا نستكشف الرقائق والفجوات في عالمها الميكروسكوبي.

نجح محمد الشعراوي في معادلة تقاطع فيها القديم مع الجديد «فنرى عراقة الماضي ولقاء حاضر عزيز العثور عليه» على حدّ عبارة ثروت عكاشة. كما رفّع الشعراوي الكتابة في أعماله





علي العوض





علي العوض

الخزفية وتعالى بها لترقى إلى نغمات بديعة تجلّى فيها جمال الإيقاع وموسيقى التوحيد.

أمّا خالد بن سليمان فقد متّن العلاقة بين الكتابة والخزف وأصّلها. كتب وخطّ على الأواني بأنواعها، على القدح والطبق والقنينة والمزهرية والجرّة وعلى اللوح والشاهد والمسلّة الأفقية والعمودية والجدث وعلى تكوينات حديثة ومتميّزة في مسيرته الإبداعية. كتب لفظ الجلالة (الله، هو) حمدا وشكرا وجمع بين الماء والهواء والتراب والنار أحيانا والحياة والموت والروح أحيانا أخرى. كتب نصوصا هي أقرب إلى مخطوطات العدول. واختار لها عناوين في غاية التعبير والرمزية فكان الذكر والارتقاء والصعود والكون والاستكشاف.

نتحوّل في هذه التجربة الإبداعية إلى أسلوب آخر يستمدّ من خصوصيات التصوير لونا وفعلا، وحركة الكتابة وانسيابيّة أثرها ليستكشف لغة تواصل جديدة مع أواني الخزف وأشكاله المختلفة وهو ما أضفى تميّزا تفرّدت به مقاربته تشكيليا ورمزيا في معالجة أعماله الخزفية.

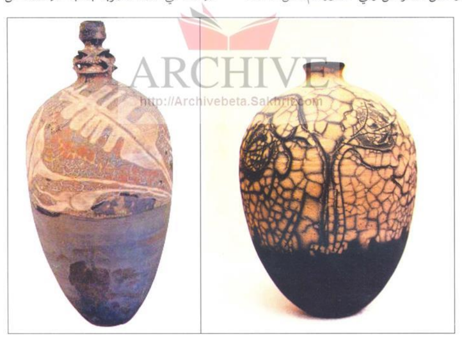
لا نستطيع التنكّر إلى الزخم المرجعي الذي نهل ولا يزال ينهل منه بن سليمان سواء المتّصل بالتراث التونسي أو العربي أو العالمي فكرا ومنجزا حيث كان السفر عاملا أساسيا في إمكانيات التشبع من مشارب ثقافية وفنية مختلفة. ولا نستطيع أن نغفل عن طبيعة تكوينه الجامع بين التصوير المسندي والخزف فهو «الخزّاف المعالج للمادة والتشكيلي الذي يعيد عبر «إنشاءاته الفنية» ابتداع بلاغة جديدة للمرئيات والكاتب-الخطّاط الذي يكرم عالم الأشياء بأكمله ما أن يلمسه ببركة العلامات» (2).

غلب على مسار خالد بن سليمان كخزّاف البعد التصويري أكثر منه معالجة الطين وتشكيله. فقد

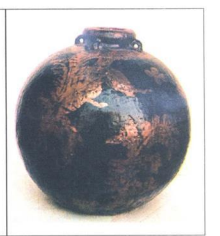
خصّص وهذا جليّ في تجربته الكثير من جهده ومعالجته التشكيلية للخطوط والألوان بينما ظلّ تصميمه لخزفياته وإنجازها يعتمد في الكثير من الأعمال على رصيد الأشكال المعروفة والمتداولة سواء في استعمالات الحياة اليومية المعاصرة أو من خلال ما يزخر به تاريخ الخزف من أشكال ذات صلة وثيقة بالكتابة.

قد يكون ذلك لكونه يرفض القطيعة مع التراث في مستوى أعماله وفيما يتعلّق بهمومه الجمالية وقد يكون كذلك لبحثه المستمرّ عن امتدادات ممكنة لتقاليد الأمس في الحياة المعاصرة لذلك يختزل تدخّله الفني في فعل من يخطّ بيد رسّام يشحن أغراض الخزف معانيَ وتعابير بليغة. ففي تكرار نفس الأغراض وفي خطّ ورسم نفس الألفاظ وترديدها بحثٌ في العمق وتطلّعٌ لما هو جوهري.

إنّ كتابات خالد بن سليمان وعلاماته توزّع في صلة بمركز يظهر أحيانا بجلاء ويختفي أحيانا أخرى. هو مركز نشوء الآنية وتشكّلها، وهو مركز واحد ومتعدّد في فضاء اللوح. تدور حول نقاط الارتكاز هذه وتطوف حركات خطوط دائرية ولولبية وعلامات كتابية تتكوّر وتتقوّر في علاقة تواصلية بين مركز ومحيط، لترسم حالات من الوجد وإيقاعات من الذكر يفصح بها تارة فنرصد صداها في غلظة خطوطها وكثافة ألوانها ومحاولات تخطّي حدود حواملها والفيض خارجها. ويكتمها تارة أخرى فتتراجع بعيدا في خطوط دقيقة وألوان باهتة وضبابيّة كأنّها ذوبان وانجذاب إلى أعماق دائرة الوجود الكوني. لذلك تبدو الإعادة وإعادة الإعادة في هذه التجربة بمثابة الإعلان عن بدء



نبيل درويش





سعيد الصدر

تشكّل طريقة لصقل النفس وتربيتها على المجاهدة كما في الإعداد النفسي والروحي لدى المريدين.

فتكرار خطّ لفظ الله جلّ جلاله وترديدها والمداومة على ذلك هو مرتبة من الذكر وركن قوي في الطريق إلى الحقّ سبحانه وتعالى. ذكر غايته ترويض النفس والارتقاء بها إلى الحقيقة بمفهومها المطلق. وهو ما يتجلّى في الكثير من هذه الأعمال، فرغم حدودها ماديّا تبدو الخزفيات مترامية كأن لا حدود لها لتتواصل معها وننخرط في حضرة حال دائب «السعي إلى الله الذي منه وإليه تنتهي الأسباب والمسبّبات» على حد عبارة مصطفى عبد الرحيم في كتابه الزخرفة في الفن العربي الإسلامي.

ننتقل مع الخزّاف العراقي طارق إبراهيم إلى تصوّر آخر ينفتح على القيمة الجمالية للحرف وعلى بعده النحتي الذي يكشف في بنيته إمكانات تركيبية وتعبيرية لا متناهية. فكأنّ في اختياراته للحرف والطين محاولة تواقة للوصل مع السومريين الذين اتخذوا من الصلصال في وادي الرافدين مادة لصناعة الألواح الكتابية ولكن بشكل يرقى إلى ما يستدعيه الوصل من تحديث وتجديد مستمرّين، يمكّن من تبيّن مدى المشاركات الفعّالة للمجتمعات المعاصرة في التطور الحضاري والثقافي.

إذا كان عادل قديح يرى في تكيّف الخطّ مع حوامل فنيّة متعدّدة وقعا إيجابيا على المسيرة الجماليّة للخطّ العربي وهو ما أدّى إلى ابتكار طريقة أدائيّة موازية في جماليّتها لنوع المادّة، فإنّ طارق إبراهيم قد أطلق في جزء من تجربته الإبداعية العنان لتحرّر الحرف من العلاقة المتداولة بحوامل وسطوح الأجسام الطينية ليصير هو ذاته الكتلة والتكوين المهيكل للعمل الخزفي.

فهل في هذا التمشّي صدى لما جاء في كتاب الحروفيّين العرب من إمكانية «استخدام الحرف كزخرف مُفرغ من المضمون» ؟ أو هو من قبيل الاتفاق مع شاكر حسن آل سعيد في تعقّبه لتطوّر تاريخ الكتابة العربية «أنّ الحرف العربي عنصرا زخرفيا ثمّ تكوينيا في العمل الفني».

وهل في هذا التصوّر للخزّاف-الخطاط كشف لعلاقة تواصل جديدة بين الخزف والكتابة قد تكشف عن البنى الجمالية للحرف وكذلك تفتح أشكال الخزف على التجدّد الممكن ؟

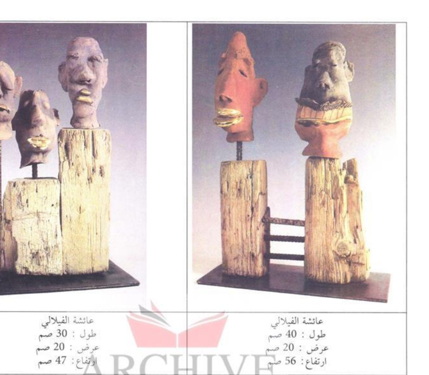
أطلق طارق إبراهيم العنان للبحث والإضافة لتنفتح أشكال الخزف على تكوينات تستمدّ أصولها وشرعيّتها من الخط كمعين ملهم لا ينضب. وبعيدا عن التصوّرات المألوفة في استعمال الخط والكتابة في التكوين والتي تُعنى في جانب كبير منها كما جاء في تعبير عبد الكريم السيد «بالوظيفة الأدائية (المقروءة) والجمالية على حدّ السواء» ، فإنّه اختار الحرف في صوره المنفصلة، التي «يتعدّى فيها كونه مجرد أداة تبليغ ليدخل حسب تعبير بلند الحيدري في مغامرة تغلب عليها الاهتمامات التشكيلية الحديثة والمعاصرة، لتجعله من أهم عناصر تشكيل حيز اللوحة أو كتل المنحوتة».

واستعاد الخزّاف الأسس البنائية التي يقوم عليها الحرف للتأكيد على الطابع الحركي والديناميكي للخط حيث العود إلى مرحلة ما قبل تشكّل الكلمة لينظم تكويناته بطرق في غاية الاختزال. طرق تتجاوب فيها حركة اليد الخاطّة مع يد الخزّاف المطوّعة للطين لتمنّ الحركة بأشكال تستمدّ وقعها في كلتا الحالتين من هندسة روحيّة.

اختار طارق إبراهيم في عدد من خزفياته الحرف في وضع يتعارض مع «حسن وضعه» كأنّه يُعلن أنّ مقاربته ليست اقتطاعا للحرف أو لحركات من بنية الحرف. وإنما هي كشف عن صور أخرى للحرف في بعد ثلاثي لا نُبصر فيها



الهاشمي الجمل



عائشة الفيلالي
طول : 40 صم
عرض : 20 صم
ارتفاع: 56 صم

عائشة الفيلالي
طول : 30 صم
عرض : 20 صم
ارتفاع: 47 صم

الحرف فقط، بل نتلمّسه مادّة طينيّة أو جسما مطليا برّاقا مقوّرا أحيانا ومبسوطا أحيانا أخرى غليظا في بعض أجزائه ودقيقا في أجزاء أخرى. وهي كذلك فرصة نلتف فيها حول هذه الأعمال الخزفية لتخرق أبصارنا وأيدينا بفراغها الذي أضفى على التكوين-الحرف رغم بساطته وقلّة عناصره طاقة كامنة تستمدّ تجدّد ديناميكيّتها من تحرّر تكوينها وانفتاحه على ما هو حوله.

يقول عفيف بهنسي: إنّ «الحداثة هي الوجه المقابل للقديم، وإنّ لكلّ قديم حديثا لا بدّ منه وأنّ الارتباط بينهما يحكمه الحدث أو الفعل، وهكذا نتحدّث عن فنّ قديم وحديث، فالحداثة هي إضافة وإبداع». المعنى ذاته نتبيّنه في خزفيات محمد اليانقي وخصوصا في جزء تحضر فيه الكتابة في علاقة تفاعل وتماه مع عناصر هندسية مرجعها العمارة العربية الإسلامية. تعامل اليانقي مع الكتابة في معظم خزفياته بطريقتين مختلفتين. يستعمل الخطّ كنصّ نقرأ فيه «الحمد لله رب العالمين» «ألا بذكر الله» «سبحان الله» مجوّدة في أغلب الأحيان بالكوفي القيرواني. كما يتخطّى في جزء من أعماله القراءة ليتواصل مع البنى الديناميكية والجماليّة للحرف العربي. ويعتمد في هيكلة ألواحه الخزفية وإنشائها على علاقات تتقاطع فيها خصوصيات الحرف العربي مع الإمكانات التقنية والتعبيرية للخزف. تنساب الحروف بتلقائيّة مع لزاجة الطين وطواعيّته وترتسم في مواضع أخرى في شكل فتحات يطلّ من خلالها سطح اللوح على ما وراءه. أمّا الطلاءات فتتراكب بدقّة ومعرفة

ورهافة حسّ كأنّها تسجّل في تقابلها أحيانا وتداخلها أحيانا أخرى حضور الحرف في صوره المتنوعة، حيث تصدر في بعض المساحات اللونية إضافة إلى ما يخطّه اليانقي حركات خطوط أو أنسجة بنائية نتيجة تفاعلات كيميائية أراد لها الفنان أن تكون مادّة غنيّة يتكامل فيها الخطي مع التصويري وكذلك مساحة بصرية نتعدّى معها ظاهر الكتابة الشكلاني لنلج إلى قيمة الفعل وديناميكية البنى الجوهريّة.

نشعر أمام ألواح اليانقي بمدى سخاء مصادرنا التراثية، فكأنّ في أعماله صدى لإبداعات العمارة حيث تآلفت علاقات بنائية جمعت الخطوط العربية والخزف في فضاءات حميمية لا يزال الفنان يسكنها وتسكنه ليصوغها في تكوينات ديناميكية تنبض على وقع فعله التشكيلي والتعبيري. ولكن يتجلى أيضا في ألواحه من خلال المادة التصويرية حضور للإمكانات اللامحدودة للفعل خطّ في صوره المختلفة رسما، حفرا، طيا، لفا، ثقبا أو تلصيقا، إمكانات يؤلّف فيها بين الكثافة والخفّة، بين العمودي والأفقي، بين المغلق والمفتوح، وبين الظاهر والباطن، ليفتح بنى الخط على طاقات إيحائية تتعدى حدود القراءة.

إنّ اختيارات اليانقي تؤكّد على مدى تشبّعه بتاريخ الخزف وبالتحديد العربي الإسلامي وكذلك



عائشة الفيلالي

مدى قدرته على استثمار معارفه العلمية والفنية لصياغة أسلوب تعبيري متأصّل ينمّ عن معرفة للذات الحضارية وعن تواصل بنّاء مع الآخرين.

تتأتّى هذه الاختيارات الفنيّة الخزفية أصيلة لها من التفرّد والاختلاف ما يؤهّلها للتميّز. فهي نتيجة طبيعيّة انتهى فيها فنانون في تعاملهم مع التراث على أنّه مخزون وطاقة خفية في ذات الإنسان وكيانه بها يفكّر بها يتحرّك وبها يعمل ليستمرّ ويتجدّد. فقد تيقّنوا أنّ «التراث هو اللهب الحي الذي يسري في الكيان والوجدان» (3). فكأنّ في التقاء عدد منهم حول أهميّة الكتابة ومنه الخط العربي في علاقته بالعمل الخزفي المعاصر ومنه بمختلف أشكال التعبير التشكيلي تأكيد على رفض الانضواء تحت راية «الهوية الواحدة»، والوقوف ضدّ الترويج لثقافة فنية شاملة يمكن أن تنتهي حتما إلى ذوبان كل الثقافات في الثقافة الغربية المسيطرة على حدّ تعبير هدى الزين في مقالها «الفنان العربي بين الأصالة والحداثة».

لاحت في النصف الثاني من القرن العشرين إضافة للحضور المكثف للكتابة والعلامات الخطية في الخزف الفني مقاربات جديدة اهتمت بمساءلة العناصر الماديّة للعمل الخزفي، حيث نمت تجارب إبداعية اتسمت بالكثير من الجرأة والإثارة وعمّقت مبدأ المخاطرة في التعامل مع المتداول من أشكال الخزف ومواده وتقنياته.

الحرية و الإنعتاق من الإلزام التقني :

إنّ التغيّرات التي عرفتها مواد وتقنيات وأدوات بناء العمل الفني الحديث فتحت المجال لضرورة إعادة النظر في كيفيّة التعامل مع عناصر العمل الخزفي المعاصر وأساليب إنتاجه، وهو ما كشف عن مفاهيم جديدة في علاقة مباشرة بممارسة الخزاف النشطة والتحررية. فقد مهّدت هذه التصورات الفنية لابتكار أعمال خزفية تؤسّس لمبادئ الإنعتاق من إلزامات التقنية ولضرورة الانفتاح على آفاق التجريب والاحتفاء بعفوية الذات وتعبيرية الأثر.

وفي هذا السياق تطالعنا أعمال الخزّاف العراقي سعد شاكر بتصوّراته المعاصرة المؤلّفة من مشارب فنيّة وجمالية متنوّعة. فقد أخذ في نشأته عن رواد الحركة التشكيلية العراقية أمثال فائق حسن وجواد سليم وخالد الرحال. واستفاد في بداية الستينات من خبرة «فالنتينوس كارالمبوس» الخزاف القبرصي الأصل والمعروف بأبي الخزف العراقي. وكذلك انفتحت اطّلاعاته في منتصف الستينات فترة إقامته بإنجلترا للدراسة والتدريس على الجماليات الغربية وعلى الخزف الأوروبي، فتعدّدت مصادر إلهامه وتنوّعت بين الشرقي والغربي.

كثيرة هي أعمال سعد شاكر الخزفية وهو الذي اختار الخزف كشكل فني للتعبير وتخصّص فيه منذ سنة 1959. فقد استوحى بعضها من «التراث والفلكلور الشعبي والطلاسم مثل (سبع عيون) و(رأس حيوان) و(الشمس) وغيرها، وانتهج بعدها أسلوبا خاصاً به واتخذ لنفسه الحرية في التكوينات، قال عنها في إحدى لقاءاته حسب ما ورد في مقال د. محمد علي علوان: «يجب أن يكون التشكيل من النوع الذي يمتلك طاقة كامنة وحيوية عارمة مستقلاً في ذلك عما يمثله في ظواهره».

هذه الطاقة والحيوية وتجاوز الظاهر تجلّت بشكل متميّز في أعماله التي ركّز فيها على تمثيل السلام والتعبير عن الحرية التي كشفت عن بعض مقاربات وأشكال خزف متفرّدة أخرجت عناصر بناء الخزفية على مستوى الفكر والممارسة من حدودها الحصينة.

رسم الطائر على الصحون ومثّله في أحجام وتكوينات خزفية. واختار من الطيور الحمام بأنواعه وألوانه المختلفة لتكون عناصر بناء تتردّد في معالاجتها التشكيلية بين التمثيل والتجريد، الحضور والغياب، البياض والسواد، الملء والفراغ، الطوق والتوق... فرغم تداول استعمال صورة الحمام للتعبير عن السلام

والحرية إلاّ أنّ الموضوع تصوّرا ومنجزا يتأتّى في خزفيات سعد شاكر في غاية التعبير والفرادة.

قد يعود بنا موضوع الحمام إلى عديد نشاطات الإنسان التي تنوقلت وصوّرت وكتبت ونظّمَتْ في هذا الشأن حيث كانت الحمامة التي أرسلها سيّدنا نوح لتستطلع القرى المجاورة بعد أن أغرق الطوفان الأرض ومن عليها، رمزا للحياة والأمان والسلام. وللحمام مكانة في الشعر العربي وخصوصا في شعر محمود درويش حتى غدا عاشقا لألوان الحمام والحرية والعودة والسلام. وفي الأعمال الخزفية المعاصرة كانت الحمامة واليمامة من أكثر المواضيع التي عالجها «بابلو بيكاسو» والتي كانت رمزا للحياة حتى أنّ «جون كوكتو» (Jean COCTEAU) كان يرى في «فعل لفّ أعناقها بعثا للحياة» وكذلك رمزا للسلام نال بفضلها «بيكاسو» جائزة عالمية للسلام.

يجمع في خزفياته بين صور الحمامة في سكونها وحركتها فيعمد في جزء من التكوين إلى تمثيلها في هيئة طائر ساكن يحطّ في مكان مغلق ومفتوح يتطلّع بعين دائمة الحركة إلى خارج الحدود التي تحيطه وربّما تأسره. ويعمد في جزء آخر من التكوين وبطريقة في غاية التبسيط والتجريد إلى تصوّر الحمامة في حركة طيرانها وتحليقها بأجنحة مفتوحة وطليقة. يزاوج في هذا التصوّر بين حضور الحمامة وغيابها كأنه يطلق أجنحتها من خلال فراغ يُحضرها ويغيّبها في ذات الحين ليظلّ هذا الصغير على عالم فسيح لاحدود له.

ويتجلّى مفهوم الحريّة في أعماله خارج الحضور المباشر وغير المباشر للحمامة خصوصا في مستويات التصوّر الجديد لمواد بناء خزفياته والبحث في إمكاناتها التعبيرية تشكيليا وجماليا، حيث لا يتردّد في المزاوجة بين خامات الطين وأسلاك الحديد كأنّما يخاطر بالمتّفق عليه في بنائيّة العمل الخزفي. ففي الجمع بين المستوي والخط وفي اعتلاء الأسلاك بوقع تركيبها الديناميكي الكتلة الثابتة في الأسفل تطلّع إلى آفاق أرحب تفتح حدود الخزف الفني على مجالات تعبير تشكيلي أخرى ليتقاطع الخزفي بالنحتي بمفهومه المعاصر. وهو ما تقول عنه مي مظفّر في قراءتها لأعمال سعد شاكر «يمكن أن تعد أعماله نموذجا للتزاوج بين النحت والخزف. ففي الوقت الذي يقدم فيه الفنان شكلا منحوتا، فإن عمله هذا لا يتبرأ من انتمائه لفن الخزف، بما يتجلى في مظهره من إتقان ومهارة في الصقل والتزجيج».

تكشف أعمال سعد شاكر استفادته من راهن الفن التشكيلي واهتماماته فكرا وفعلا، فقد ساعدته التصورات الجديدة على تحقيق شخصية مميّزة لفن الخزف المعاصر في العراق، حيث تعامل مع الخزف وتقنياته على أساس إمكانية تعديلها وتطويرها وهو التصوّر الذي يتجاوب مع النشاط الإنساني الخلاّق، والذي تجلّى فيه الخزف «كقوّة حيّة» يمكن أن تنتقل وتتأثر وتتفاعل مع أشكال وتقنيات تعبير أخرى تخصب بعضها البعض يعتبرها «هنري فوسيون» «كظواهر للالتقاء والتبادل».

إنّ هذه التصوّرات المعاصرة في علاقتها بالعمليّة الإبداعيّة في تجربة سعد شاكر هي توق لأن لا تكون في العمليّة الإبداعية وفي طرق التعامل مع أشكالها وتقنياتها برمجة، إذ في «البرمجة، لا تساهم التقنية حقيقة في تطوير الفن ولكن في وهنه وسلبه». ففي تجميع خامات وطرق عمل مختلفة وفي تضمين أشياء من أسلاك حديد في حوزتنا هو جزء من التوق لهذه الحريّة التي ناشدها سعد شاكر وفي تخطي الوصفات الجاهزة أو شبه الجاهزة التي نستعملها ونعيد استعمالها كلما دعت الحاجة، تأكيد أيضا على البعد التحريري الذي يتعارض فيه الفنّ مع الميكانيكي والخامد المتبلّد على حدّ تعبير «روني باسرون».

وفي إطار التحديث المتواصل في الخزف الفني العربي المعاصر تتأتّى تجربة الفنان الكويتي علي العوض وكلّها تطلّع لتجديد أشكال الخزف ومحاولات الكشف عن قيم تعبيرية وأبعاد دلاليّة ترقى بالإناء الخزفي إلى مولّد لأفكار ومفاهيم. تَشكّل تصوّر الخزاف على وجود جدلي لا يستقرّ، يحرّكه الهدم والبناء. هدم تتمرّد فيه

الذات على المتعارف عليه وعلى المعياري، وتراهن على بناء منصب آخر للعمل الخزفي المعاصر ترفع فيه الآنية عن هدف المنفعة المباشرة وتتوق ليكون الخزف كشكل فني وتعبيري من الأنشطة المتضمّنة في غاياتها للتأمّل.

تنبني أعمال علي العوض على محاولات نفي الصورة الثابتة للخزفية وتفكيكها وفق منهج جدلي، حيوي التجدّد، قائم على ضرب من التوتّر الذي تتناسق فيه الأضداد.

ويتجلى تفعيله لمبدأ المتضادات أو المزاوجة بين المتناقضات في أحد الحوارات التي صرّح فيها بمناسبة معرض الخزف الذي أقامه في قاعة بوشهري للفنون بمنطقة السالمية بالكويت، حيث قال أنّه «يسعى من خلال الطين وأفران الخزف للتعبير عن قصص مروية وروايات فخارية وملاحم خزفية أبطالها يحيون بنار الأفران ويموتون بمائها» وأضاف أنّ الحياة والموت والسعادة والحزن والنور والظلام والأرض والسماء هي ثنائيات متناقضة يستمدّ منها أفكار الكثير من أعماله، منها صراع المشاع ونبض الحياة ومن الأرض.

يبحث علي العوض من خلال خزفياته التي يعبّر فيها عن إمكانية الحياة بالنار والموت بالماء عن معادلات صعبة تنبجس فيها خزفياته في صور مفارقة يتقاطع فيها المألوف بغير المألوف في مستويات التكوين والعرض على حدّ السواء.

يجمع في أعماله الطبق كشكل لا يخرج عن المتفق عليه بألوان فيها من البحث الجاد ومن رهافة الحسّ مع فوهة عنق قنينة أو قارورة بلون يتقابل مع طلاء الطبق كأنه يفتح بذلك حدود المستوي على أعماقه الكامنة أو كأنّه يريد عن قصد أن ينبّه ومنه أن يبعث في المتلقي القلق ليتساءل عن معنى ذلك ودلالاته وليرقى به إلى منصب المتلقي الفاعل. كذلك يتقاطع الحجم والمستوي في بعض أعماله الأخرى وهو ما يساعد الخزفية الخروج عن حدود حجمها لتبدو بذلك وكأنّها تكبر رغم صغرها وكذلك كأنّ في وجود المستوي دعوة لتنويع زوايا القراءة والتأمّل وكذلك إشارة إلى إمكانية إلغاء بعض أجزاء العمل واختزاله خاصة عند النظر إليه من الأعلى حيث يتحوّل الجسم الخزفي المنتصب قائما إلى شكل يتسطّح وينتشر أفقيا.

كذلك يجمع علي العوض الخزف بخامات أخرى، من ذلك الحديد والبلاستيك والأكريليك والخشب. ففي عملية التجميع تستوقفنا مجموعة من الأعمال فيها من الجرأة ومن روح المغامرة والاكتشاف، حيث لايتردّد الفنان في تثبيت الآنية على حامل خشبي لتُعرض على الجدار كما تعرض اللوحة. وهو ما يعيد إلى أذهاننا أعمال فنان الواقعية الجديدة «دانيال سبوري» (Daniel Spoori) «اللوحات الفخاخ» والتي تتحوّل فيها الأواني وأغراض من اليومي إلى عناصر لبناء اللوحة والتي يساهم عرضها على الجدار في تغيير الصورة المألوفة. في نفس التوجه تكشف عملية التركيب والعرض للآنية الخزفية في عمل علي العوض عن إمكانية إثراء وربّما تغيير طرق إدراكنا لما هو حولنا ولما توارثناه، وهو ما يمكن أن تتجدّد عبره الأشكال والأساليب ولا يكون ذلك إلاّ بقدر كبير من الجرأة والمخاطرة. ففي بيان المستقبلي أعلن «بوتشيوني» أن النحت يجب أن يجعل الأشياء تحيا... ولا يكون ذلك إلاّ بانقلاب كليّ حيث يقول: «لنعلن الإلغاء المطلق والكليّ للخطّ المنتهي والمنحوتة المغلقة ولنفتح الصورة ونغلقها على سعة المحيط». فقد ساعد الجمع بين المتناقضات في هذه الأعمال على القطع مع «الخزفية المغلقة» لتنفتح من خلال علاقات بنائية فيها من التصادم ومن التناسق على رحابة أكبر وكشف كذلك على مستوى الفعل والتصوّر سلوك فنان لا يخاف ركوب الخطر، فأن تخاطر يعني أن تكون قادرا عل القطع. والمخاطرة في الفن تعني ما يقطع. وتُعتبر من المبادئ التي تقوم عليها الممارسات الإبداعيّة للفنانين الطلائعيّين. فأن أعمل في الفنون التشكيليّة، يعني أن أكون أمام نوع من غياب بنية معيّنة... ومن غياب المواضع العينيّة على حد تعبير «ميشال سيكار» (Michel SICARD) في مقاله

(Risque et provocation dans la peinture Cobra) فالجمع بين ما لا يجتمع عادة وعرض الأغراض في مواضع عرض غير مواضعها هي مخاطرة يرتقي فيها علي العوض إلى مستوى الفنان الذي قال عنه «دانيال بستون» (Daniel PISTONE) في مقاله (Au risque de l'interdisciplinarité) «فنان يبحث بلا نهاية، خدعة التوقّع ويعاكس ويستفزّ، ويستعمل أضداد المعايير، يفرّق أو يبرّز، يخلّط الطرق التعبيريّة: حرف وتصوير، ونحت وسينما، يتلاعب بدون انقطاع بتعدّد المعاني اللامتناهية للكلمة الواحدة، مبيّنا مرّة أخرى أنّ الفنّ ليس إلاّ متاهة شاسعة أين لا تعدو أن تكون أيّ بوصلة سوى مؤقّتة.

المادة وطاقاتها الكامنة :

ويتعامل عدد من المبدعين الخزّافين العرب مع المادّة في تصوّر خزفياتهم وبنائها على أساس أنّها «تكثّر لا نهائيّ للظواهر الموجودة، وعلى كونها قوام جميع الخواص والعلاقات والتفاعلات وأشكال الحركة المختلفة». معنى ذلك أنّ المادة في مفهومهم هي أبعد من كونها شيئا جامدًا غير قابل للتحوّل خارج أشكاله العينيّة الموجودة. وهو ما يتأكّد مع تطوّر العلوم والتقنيات وتطوّر فعل الإنسان النشط في المواد الطبيعيّة والذي يتخطّى تسخيرها كوسيط لتمثيل العالم الموضوعي وعكسه فحسب، بل يبتكره بطرقه المتميّزة.

إنّ هذه الاهتمامات الحديثة والمعاصرة بحثت عن الدور الحقيقي للمادة في تكوين العمل الفني فتعاملت معها كونها طاقة مُولّدة على الفنان دراسة بنيتها من أجل معرفة درجة صلابتها وطريقة استجابتها لشتّى المؤثرات الطبيعية وكذلك الاصطناعية للتكشف عن الكيفيّات الكامنة في صميمها. وهو ما صار فيه «مصدر الإيحاء التشكيليّ المعاصر قائما على حدّ تعبير «بيار فرنكستال» على هجرة المبدأ الذي يعتبر المادة شيئا جامدا، فالفنّان يخترع المادة التي يحتاجها لتعابيره».

إنّ المعرفة الحاذقة للمواد في بناء العمل الفني عامة وفهم التركيبة الكيميائيّة للطين وخصائصه الفيزيائيّة خاصة، والإلمام كذلك بأهمّ مواد تعديله وتقنياتها وغاياتها، هو ضرورة حتّمتها التطوّرات العلمية والتوجهات الفنيّة، وهو أيضا كشف وتثمين للقيم التي تختزنها المواد ومنها الخامات لتكون في مرتبة «الخامة الملك» كما صنّفها «روني باسرون» حيث يذهب إلى تحديد ثلاث درجات في إنشائية الخامة، منها «الخامة المستغلّة» و«الخامة المستقلّة نسبيا» و«الخامة الملك».

في هذا السياق تستوقفنا تجارب عربية عريقة نبدأها بالخزاف المصري سعيد الصدر الملقّب بأبي الخزف الحديث وبرائد فن الآنية. نهل هذا الفنان من مشارب فنية وجمالية متنوّعة انبهر فيها بالخزف الإسلامي وبسموّ الفنان المسلم الذي تغلّب على ماديّة المادة واكتشف أيضا كيف تحوّل الطين بين يدي الخزاف المسلم إلى ذهب وفضّة ونحاس وبرونز حين كساها بألوان معدنية كما عبّر عن ذلك د. أحمد الأبحر. وكان لدراسته سنة 1929 بمعهد «كمبرويل» بلندن أثرها البالغ على تكوينه العلمي والفني وكان تردّده على ورشة الخزاف الإنجليزي «برنارد ليتش» بمثابة التربّص الهام الذي وسّع معارفه وكثّف تجاربه. لذلك كان تعامله مع الطلاء ومواده تعاملا حداثيا، تجاوز فيه اللون في العمل الخزفي حدود الكسوة البرّاقة التي عُرفت كمهاد يتمظهر في شكل غشاء سطحيّ عاتم وملوّن يستعمل عادة لكساء الخزفيّة لغايات نفعيّة وجماليّة، ليكون اللون مادّة يمكن تفعيلها وغاية في ذاته ليلتقي مع ما ذهب إليه «جون دي بوفاي»، أن «لا وجود لألوان بأتمّ معنى الكلمة، ولكن هناك مواد ملونة». معنى ذلك أنه تعامل مع اللون بعيدا عن كونه قشرة برّاقة بل خامة طيّعة ومتحوّلة تزخر بالخصائص والكيفيات الفيزيائية، أو بمثابة العجينة التي يشدّنا إضافة إلى بريقها، ملامسها وأحيانا روائح ألوانها.

ولكن الوقوف عند اللون ومواده وقيمه التعبيرية في الخزف المعاصر تميّز بشكل أكبر في تجربة الفنان

المصري نبيل درويش الذي تخرّج من كلية الفنون التطبيقية بحلوان وتتلمذ على يدي سعيد الصدر في ورشته التي أنشأها في الفسطاط كمؤسسة من مؤسسات وزارة الثقافة باسم «مركز الخزف».

ركّز بشكل كبير في أعماله الخزفية على دراسة الخامات المحليّة وإمكانية الحصول على أجسام خزفية سوداء تنتج في درجات حرارية عالية. وأضاف إلى ذلك أسلوبه المعتمد على خلط الأطيان الملوّنة واستعمالها في تكوين خزفياته وهيكلة رسومها. وقد أشاد د. نعيم عطية في مقاله القيم الجمالية والانسانية في العطاء الخزفي لنبيل درويش بمقاربته وبطرقه الجديدة في استعمال المادة الطينية وكيفية تلوينها، حيث كتب أنّ «الرسوم التي تراها على سطحها الخزفي ليست رسوما ظاهرية مدوّنة بالفرشاة، بل هي رسوم أضحت من صميم جسم العمل الخزفي. فإذا أجريت مقطعا في الإناء ستجد هذا اللون وهذا الخطّ واصلين إلى الوجه المقابل للجسم أي أنّ الخطّ الملوّن ليس رسما على واجهته الخارجية فحسب، بل هو من ذات الطينة الخزفية.» أكيد أن هذا الخلط بين أطيان مختلفة يتطلّب معرفة دقيقة بالتراكيب الكيميائية والخصائص الفيزيائية للأطيان وقدرة على الجمع بينها والتحكم في نسب انكماشها، ولكنه يكشف كذلك عن تصوّر خاصّ ومعالجة متميّزة للون ومنه للفعل صوّر في واقع فنّي آخر. فكأنّ في طريقة نبيل درويش التعبيرية تأكيدًا على رحابة التصوير، إذ لا يمكن حصره وتحديده في التصوير المسندي بالأساس، وإنما هو الفعل الذي نعي ونعيش فيه قيمة اللون في أيّ شكل فنيّ، إذ يقول «روني باسرون» أنه «مع اللون نتلمس (سواء كان ذلك التدخّل في النحت أو في الفنون الزخرفية أو في المعمار) واحدة من الكيفيات الخصوصية للتصوير».

فإذا كان التصوير في علاقته باللوحة في تصوّر «روني باسرون»، «سلوكا لا يقف عند تغطية مساحة بمادّة مبلّلة أو دهنيّة، وليس استعمالا لقشرة تخفي وتمنح المساحة مظهرا آخر، وإنّما هو فعل أرحب من ذلك، حيث يمكن أن يتطوّر ويمكن أن يأخذ بعض الطرق من التقنيات القريبة منه. فالأثر التصويري يمكن أن يكون بالاستغناء عن الفرشاة مثلا وذلك بانسياب المادّة مباشرة أو بالدعك أو بالطيّ». إنّه ذات التصوّر الذي انتهجه نبيل درويش في تعامله مع خاماته الملوّنة لتكون الألوان مادة طيّعة بين يديه يرى خصائصها البصرية الظاهرة ويلج إلى أعماقها لاختبار مدى منّها وتمنّعها وللكشف عن الكيفيات الكامنة التي تحكمها.

إنّ في هذه الطرق محاولات لتفعيل اللون وتثمينه في سياق إنشاء العمل الخزفي وكذلك محاولات توّاقة تكشف أنّ استعمال اللون في تجربة نبيل درويش يتعدّى حدود الصبغ ليرقى إلى فعل للتصوير بمعناه المعاصر. وهي كذلك أسلوب تنبجس فيه عناصر بناء جسم الخزفية وتتهيكل من الداخل إذ تتفاعل الخامات سواء في تجاورها أو في خلطها وتمازجها في علاقة بطرق إفخار (الإختزال أحيانا والأكسدة أحيانا أخرى) وبدرجات حراريّة، لتُنتج تصدّعات وتشقّقات على سطح الخزفية لم تتأت نتيجة رسوم مُعدّة مسبقا.

كأنّ في هذه التجربة الخزفية محاولة لمواجهة التصوّرات السائدة والوصفات الجاهزة والتي لا تزال تفصل في سياق العمل الخزفي بين تقنيات التشكيل بالطين وتقنيات الطلاء سواء البطانة أو المينا. وكأنّها أيضا إلغاء للانفصال شبه الأزلي بين الشكل واللون وهو ما يمكن أن نتبيّنه في أعماله، حيث يظهر في بعض الخزفيات نوع من التأثّر والتماهي بين العناصر النباتية الممثّلة والجسم الخزفي فإضافة إلى ما أنتجته هذه العناصر من تفاعلات تشدّك ألوانها وملامسها إلى الكيفيات الكامنة في تراكيبها الباطنة، فإنّها تتجلّى كذلك في نتوءات رقيقة توحي أشكالها وخطوطها المنسابة في أعلى الخزفية بزهرة رملية وكأنّها صدى لجملة من تداخلات الخامات الممزوجة وصداماتها.

تعتبر رهانات نبيل درويش في غاية الأهمية وتظل مقاربته تنطق بمدى صدقه وتعلّقه بالخزف، إلاّ أنّه بقدر ما أولى المادة قيمة وتناولا جديدا في أعماله، فإنّ

الإبقاء في جزء كبير من تجربته على شكل الخزفية في صورتها التي لم تبتعد عن المألوف ربّما لم يرق إلى مستوى التصورات المتحرّرة والاكتشافات التي انتهى إليها في بحوثه حول الخامات وطرق الإفخار والتي تعتبر مكسبا لفن الخزف العربي.

الخيالي وأرقى مراتب النقاء :

ناشدت عديد مقاربات الخزف الفني العربي المعاصر التحرّر بمفهومه العميق فمثّل البعض بطرق مباشرة وغير مباشرة الطائر كرمز للحرية والسلام، وتعامل البعض الآخر في مستويات التصوّر والممارسة مع العناصر المادية للعمل الخزفي بطرق فيها تجاوز للمواد المتعارف عليها وتخطّ للتقنيات، وتجلّى التحرّر بشكل فيه من التفرّد والتميّز في أعمال الفنان الخزاف الهاشمي الجمل حيث انفتح على عوالم جميلة أطلق فيها العنان لخياله لتجسيد قدراته الكامنة ورغباته الحالمة.

يظهر في أعمال الهاشمي الجمل وخصوصا في ألواحه الخزفية بعض عناصر العمارة العربية الإسلامية وتظهر أيضا عناصر أخرى مستمدّة من العلامات والرموز التي يزخر بها الموروث البصري التونسي، ولكن يشدّك إلى أعماله شيء من العفوية ومن عدم التكلّف وهو ما عبّر عنه الحبيب بيدة في أحد مقلاته حيث قرأ في أعمال الجمل «عفويّة فائقة وبحثا عن البسيط الصعب والسهل الممتنع».

هذه العفوية والبساطة والصفاء تشكّل بعدا خياليا في أعمال الهاشمي الجمل وتكشف كذلك مدى قدرته الفائقة على «إستقبال صور الأشياء المحسوسة حوله والتصرّف فيها بالتركيب والتحليل والزيادة والنقص حتى تشكّل في نظام جديد وفي علاقات لم توجد من قبل».

تبدو الألواح أمامنا حقيقة وليست خيالا، ولكن أشكالها أحيانا وخصوصية عناصر بنائها وعلاقات تنظيمها وتوزيعها هي التي تحيلنا عند محاولات التأليف بينها إلى الوقوف ولو لقليل من الزمن عند عوالم الهاشمي الجمل الخيالية. فرغم قلّة أشكال بناء اللوح ومستويّاته إلاّ أنّ اختياراته اللونيّة المتميّزة بنقائها وصفائها تستدعينا لندخل إلى مساحات شاسعة ورحبة لم نُبصرها سابقا ولم نطأها. تتكرّر هذه الصيغ البنائية في أعماله، حيث تتردّد فيها النقاط والخطوط والأشكال الماثلة فوق سطح اللوح والتوّاقة الولوج إلى أعماقه تحرّكها طاقات تستمدّ ديناميكيّتها من تلاحق خطوط كأنّها وجدت للربط بين جزء وجزء آخر أو بين ما هو مفتوح وما هو مطوّق. فالخط الأسود في غاية الدقة والمحيط بالمساحة اللونية الزرقاء والمنفتح على الخارج والطوق المكتمل والمنفتح على الداخل من خلال زاوية رسمت مثلّثا أبيض انتشرت داخله نقاط أو بقع سوداء هي علاقات تحرّك المشاهد في اتجاه يُغادر فيه السطح ليلج في عمق مساحة المربع العلوي الداكن. تُظهر النقاط بتقابلها مع البياض الناصع أين رسمت ومع ما تبقى من لون المربع الداكن رأس السهم الذي يوجّه التكوين ويحرّكه ولكنّها لا تمثّل قمّة أو مركزا ننتهي ونتوقّف عندها بقدر ما تمنحنا الفرصة لنتصوّر ما وراء هذه العتمة وهذا الغموض الذي يخفيه ما تبقى من المربع، فكأنّ الفنّان يكشف عمدا الستار عن البعض من أسرار تكويناته ويترك لنا حريّة تصوّر واستكشاف ما تبقى في أعماله مستغلقا وملغزا.

تتجلى جدلية الكشف والإخفاء في أعمال الهاشمي الجمل بطرق شتى، ففي ألواح أخرى تزيد المعالجة المتميّزة للمادة الجانب البنائي تعبيرية وجمالا. فقد عُرف الجمل بالبحث الجاد في خاماته وبتطلّعه الدائم لطينة مُعبّرة لا طينة مُسخّرة. يعتمد في هيكلة لوحه على خطوط طينية موازية للسطح ومرتفعة عنه وهو ما يفتح المجال لفراغ يمكن أن يكشف في علاقة بالمكان وبالمتلقي حركة دائبة لهذا الجزء من التكوين رغم ثباته. بينما تغطّي الصفائح الطينية المطعّمة بخامات أخرى والمتفاعلة مع رهافة الطلاء ونقائه جزءا ناتئا ومغلقا نسبيا، حيث ينتج عن الخلط ملمس كأنّما تنبجس منه

حُبيبات في شكل ما لا نهاية من نقاط تعكس ما هو كامن بأحشائها. وهو ما ندركه فعلا عبر فجوات أو فرجات في اتجاه الطول كأنّها الدعوة لنطلّ من خلالها إلى ما بجوفها. هي أساليب يصل فيها الهاشمي الجمل إلى جعل الخطوط والمساحات رغم صغرها كبيرة ورغم ضيقها فسيحة ورغم حدودها لا محدودة يمكن أن نعبر معها إلى حقائق كامنة وراء الظواهر والمحسوسات وإلى عوالمه الملغزة وربّما المجهولة.

اليومي بأسلوب تعبيري ساخر :

تنوّعت أعمال عائشة الفيلالي الخزفية وتفرّدت تصوّرا ومنجزا. فقد أظهرت في عديد معارضها جُرأة في التعامل مع مواضيع الخزف ومخاطرة بأشكاله التقليدية مُعتمدة في كلّ مرحلة من تجربتها الإبداعية ما يُسميه محمد سبيلا في دراسته لعلاقة الحداثة والتقليد، مبدأ الاكتساح التدريجي الذي يصدم فيه الجديد التقليدي ويفككه إلى أن يرفع عنه الصورة القدسيّة.

إعتمدت عائشة الفيلالي في تصوّر أعمالها وبنائها على «مشاهد مقتبسة من الحياة اليومية للمجتمع التونسي» فأثارت قضايا تتّصل بطرق مباشرة وغير مباشرة بالإنسان في علاقة بمشاغله الراهنة. وتفرّدت في صياغة أشكالها بجنس تعبيري ساخر ارتأت من ورائه زعزعة الخطاب التشكيلي الملفوف بكلّ أنواع المجاملة والمجاراة للسائد وهو ما جعل أعمالها الخزفية شكلا صارخا رغم صمته، يحاول جاهدا كشف المستور والإفصاح عن المسكوت عنه.

تباغت أعمال عائشة الفيلالي فهم المتلقّي وتربك إدراكه وتحدّثه بصمتها المتكلّم لتثيره بخطاب بصري، ذهني توعوي، علّها تحرّك فيه جرأة التساؤل. فرغم ظاهرها الصامت إلاّ أنّها تظلّ غنية بالأهداف والرهانات الجادة. قد يكون في عفويتها الإنشائية وبساطتها إحالة إلى «الفن الخام» لما في هذا التوجه من عدم امتثال لقواعد الأكاديمي، أو ربما «لما توخّته من جانب الاقتصاد الفنّي، حيث لم تسرف في إثقال الأسلوب بالمحسّنات والتزويق» حسب تعبير مصطفى الفيلالي أو لما يبدو في مواضيعها من بساطة في تصوير اليومي المعيش أو لوضاعة الخامات المستعملة أو للطريقة التي تعالج بها فنيا وخزفيا، إلاّ أنّ في نوعية أعمالها ومقارباتها «سلالة من طين» (mémoire de terre) و«الهموم الجامدة» (personnage en terre, fer, bois et or) و«الوجوه التحتية» (portraits en dessous) و«المسير الفظيع» (le parcours monstrueux) تفرّد وتميّز يؤكّد أنّها من القلائل الذين تفطّنوا منذ زمن لتماثل اهتمامات الفن التشكيلي التونسي والعربي بشكل عام، تماثل انتهى إلى تخمة من المقاربات المتشابهة والمتكرّرة والموشوحة بنوع من الوقار والرفعة عن الواقع قابلتها الفيلالي بأعمال ساخرة أفردت فيها نصيبا كبيرا للبيئة الاجتماعية التونسية.

ففي أعمالها «الهموم الجامدة» أرادت التلميح والتصريح لما عبّرت عنها «بالأطوار» كحالة شبه عامة تُجمّد الإنسان ليتبلّد إلى درجة التحجر. إنسان بلا هموم، إنسان انقطعت اهتماماته وشواغله.

الهموم وهي جمع الهمّ وتعني ما يشغل النفس وأوّل العزيمة هموم. وفي اللسان العربي نقول أيضا الهِمَّة وهي ما هُمّ به الإنسان من أمر ليفعله وتنطوي في معانيها على العزم القوي، وجمعها الهِمم. وارتبطت الهموم في علم التصوّف في باب الجمع والتفرقة بصفات المتصوف. وأوّل الجمع هو جمع الهمة وهو أن تكون الهموم كلها همّا واحدا وهي إذا حال من المجاهدة يعيشها المتصوّف ويتخلّق بها. والهموم عند الإمام الشافعي هي حال من القلق يجب أن لا نكترث ولا نعبأ بها بل يذهب إلى حدّ طلب درئها عن النفس فحملها هو من قبيل الجنون. وتفيد الهموم في هذه الصور انشغال النفس بأفكار واهتمامات نريد تحقيقها. ولكن عندما يرد لفظ الهموم مقرونا بصفة الجمود على غرار «الهموم الجامدة»، فإنّ عبارات الإرادة والعزم يصيبها الشلل كما عبّرت عن ذلك منحوتات عائشة الفيلالي.

فقد مثّلت الأعمال شخوصا يحضر منها بشكل تمثيلي الوجه بينما يحلّ محلّ بقية عناصر الجسد وأطرافه أشياء وأغراض في غاية القدم والتلف. وجوه مغموضة الأعين، لا بريق لها ولا أفق ترتقبه. تبدو جميعها حزينة متسمّرة بأعواد حديد وبقايا خشب متآكل ومع ذلك لا تحرّك ساكنا ولا تتطلّع للنجاة من هذا الوضع المتردّي. ويتجلى هذا الخمول وهذه البلادة في الطريقة التعبيرية التي عمدت فيها الفنانة إلى إفراغ الرؤوس لا لضرورات تقنية وإنّما لتعلن صراحة أنّها رؤوس خاوية أو أنّها رؤوس أوعية محشوّة بما هو بال وقديم وبما نفذ استعماله. كأنّ هذه المجسمات تصوير لمن هو موجود دون أن يعيش اليومي، دون أن يكون له حاضر أو مستقبل. فكل الرؤوس رغم وجودها المادي تبدو كأنّها اختارت من خلال طمس حواس تواصلها أن تنعزل عن العالم الخارجي وتنغلق.

ولكن لماذا هذا الانغلاق وهذه العزلة ولماذا تتجمّد الهموم والاهتمامات ومتى يكون ذلك ؟ هل في تجمد الهموم نوع من الرفض لمشاركة الآخرين ؟ ألا يكون فيها رفض لمشاركة أغلبية شعارها الإتّباع بدلا عن الإبداع ؟

إنّ في أعمال عائشة الفيلالي أكثر من إشارة تتعدّى مستوى التهكّم المبتذل والإضحاك السخيف. فهي رسائل بصرية مشفّرة تسخر وتفضح وهو ما نكتشفه باستمرار من معرض إلى آخر، حيث يتأكّد ذلك أيضا في ما اختارت له عنوان «المسير الفظيع» (le parcours monstrueux). ففي أعمالها «الكائنات الناقصة وغير السوية» تشخص واقعا أقصيت فيه هذه الكائنات في ظلّ مجتمع يسوده نموذج وحيد لا حركة فيه إلاّ للأفراد المبرمجين حسب الصورة المعيار المسموح بها. وتسافر بنا إلى المستقبل لنلاحق الخفاء ونستكشفه لنعيش ما يحدث كما لو كان قد حدث أو كما أنّه سوف يحدث في المستقبل البعيد وهو أسلوب تتعامل فيه الفنانة مع الراهن ومنه مع الزمان تشكيليا ليكون بمثابة المعيار والشاهد والمادة الممكن تطويعها حسب رؤية ناقدة وتواقة لاستعادة الزمان واستباقه.

لم تقلع عائشة الفيلالي عن الواقع ولم تحاول أن ترتفع به إلى قمّة المثالية ولم تكن ترى الجمال كائنا في الأشياء الجميلة وإنّما أرادت أن تخرج بأعمالها تصوّرا ومنجزا عن «الجبرية الجمالية لتقتبس آيات الحسن من الواقع... وتستخرج من المبتذل المعهود دلالات الحياة النابضة» كما عبّر عن ذلك مصطفى الفيلالي في كتاب «سلالة من طين».

لا تبتعد هذه الإبداعات الخزفية في جوهرها عن اختيارات وتوجّهات الفن التشكيلي العربي المعاصر. ففيها محاولات لفهم الذات، ونضج وتوق لمعرفة الآخر وتقصّ وبحث دقيق في العلاقات الممكنة بين ما هو وافد وأشكاله الفنية وما هو كائن فينا سواء في علاقة بتراثنا العميق أو بواقعنا الراهن.

ولكن السؤال المطروح اليوم هل يستطيع العمل الخزفي كأثر فنّي أن يمتّن علاقات تواصل مع الجمهور العربي بشكل ربما يقلّل حجم الهوّة التي تفصله، أو ربّما يرفع مستويات الإقبال والفهم والتلقي خاصّة أنّ الخزف أكثر تجذّرا في تراثنا وذاكرتنا من التصوير المسندي والنحت ؟

وهل استطعنا أن نحقّق للخزف الفنّي إمكانيات تفرّده دون أن نسقطه في ما يذهب إليه الكثيرون اليوم من خزف نحتي أو ما شابه ذلك من الأشكال والتسميات التي تجعل الخزف كأنّما هو في حاجة إلى سند يتّكئ عليه أو إلى أب يمسك بيده ليشقّ طريقه ؟

الهوامش والإحالات

1) أسعد عرابي، المحلية والعالمية في الفنون التشكيلية، مقال صادر في كتاب تداخل النظرات من فن الهوية . . . إلى هوية الفن، إعداد د. يوسف عايدابي، منشورات دائرة الثقافة والإعلام- الشارقة، الطبعة الأولى 2002، ص، 69.
2) علي اللواتي، خالد بن سليمان، دار الفنون المركز الثقافي الدولي بالحمامات، جانفي 1996، ص5.
3) محمد رضا السويسي، حديث في الهوية عن الأمة والتراث، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر الحي الصناعي مدغشقر صفاقس، 1990، ص، 47.
4) هدى الزين، الفنان العربي بين الأصالة والحداثة، صادر في كتاب تداخل النظرات من فن الهوية . . .إلى هوية الفن، إعداد د. يوسف عايدابي، منشورات دائرة الثقافة والإعلام- الشارقة، الطبعة الأولى 2002، ص، 77.
5) عائشة الفيلالي، سلالة من طين، النص العربي مصطفى الفيلالي، دار النشر ميم، الثلاثي الرابع 1995 تونس.
*) اعتبر علي اللواتي في كتابه الفنّ الحديث في تونس أنّ الساحة الفنيّة سجّلت بداية من الثمانينات مشاركات الخزف الفنّي ضمن معارض الفنون التشكيليّة، حيث احتفت سنة 1981 بمعرض جمع فنانين خزافين من تونس وكتلونيا (رضا بن عرب والهاشمي الجمل ومحمد اليانقي ورافائيل روزس) بمركز الفن الحي بمدينة تونس بمناسبة تدشين الخط الجوي تونس برشلونة. كما نظّم خالد بن سليمان في جوان 1982 برواق التصوير معرضا شخصيا خصص جزءا منه للخزف الفني. واقترحت عائشة الفيلالي في السنة الموالية، أي سنة 1983، معرضا برواق الأخبار تحت عنوان "بورتريه" (Portraits) وهي سلسلة بحوث من الطين المفخور. وفي نهاية شهر جانفي 1985 يخصص برواق التصوير معرضا لفن التصميم بأشكال خزفيّة بمشاركة خالد بن سليمان وفوزي الشتيوي وروضة مميتة وماري ايلان شلتوت وعلي الطرابلسي وعبد الحميد بودن والهاشمي الجمل.
*) بدأت أولى إبداعات الخزف المصري تظهر وتنتشر محليا وعالميا منذ بدايات الخمسينات من القرن العشرين، حيث يقول الناقد مختار العطار أنّ سعيد الصدر قد شارك وفاز بالجائزة الأولى في المعرض الذي أقامته المنظمة الدولية للخزف في مدينة "كان" بفرنسا سنة 1952 وبالجائزة الأولى والميدالية الذهبية على خزافي العالم مرة أخرى في المعرض الذي أقامته نفس المنظمة في براغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا سنة 1962. وفي نفس السنة عرض الخزاف نبيل درويش بمتحف الفن الحديث وتواصلت معارضه في السنوات 1970 بقاعة إخناتون وبمتحف الفنون الجميلة بالإسكندرية إلى حدودسنة2000.
*) وبدأت معارض الخزف في العراق منذ بداية السبعينات فقد كانت أولى معارض طارق إبراهيم بالمتحف الوطني للفن الحديث ببغداد سنة 1972 وأقام ستة معارض شخصية بين عامي 1975 و1998 وفي نفس الفترة كانت مشاركات سعد شاكر الخزفية وخصوصا في معرض الخزف العراقي المعاصر لندن-انجلترا 1987 ودمشق 1979 وكاركاس 1979 وعمان 1995. ومعرض خزف خاص بالفنان في في قاعة الاورفلي عمان - الأردن سنة 2002.

كم لبثنا في العاصفة؟

ربيعة العربي / كاتبة، تونس

فجر يوم من ذات فصل خريف، كانت الأمطار تهطل مدرارا على منبسط من الأرض تحيط به جبال مطماطة القديمة. كانت السيول المتدافعة من الأعالي عنيفة جدا، حتى أنها جرفت التربة وحفرت الثنايا وسدّت الطرق المحيطة بالجبال. كان العبور عبر تلك المسالك قد استحال، فتعطّلت مصالح الفلاّحين والتجار، كما صعبت عودة الزائرين للولي الصّالح «سيدي شمس الدين» إلى مدنهم وأهاليهم. كانت هناك فرق إنقاذ وتدخّل قد خرجت منذ الليل ولم تتمكن، لا من الوصول إلى المنكوبين لنجدتهم، ولا من العودة إلى مواقعها. كان الأطفال يصرخون في فزع، وكانت العجائز يتوسّلن إلى الولي الصّالح لينقذهم، بينما كان الرّجال يصلّون ويتضرّعون إلى الله -عزّ وجلّ- ليفرّج كربهم، ويجمع شملهم، وينفعهم بدفع المضرّة والبلاء عنهم. فوق كلّ تلك الأصوات، كان يرتفع صوت الرّعد مدوّيا، وتندفع الأمطار ناسجة خيوطا كثيفة في السّماء لتدكّ الصّخور دكّا شديدا على المنحدرات...

في تلك الظّروف كانت ريميّة تقف على صخرة ضخمة في أحد الجبال، متجمّدة الأوصال. كانت تراقب الكون من حولها بذهول، ثم كانت تثبت البصر إلى أعلى حيث كانت فوهة مغارة عظيمة في قمة ذلك الجبل. كانت الرّيح قد عبثت بشعرها فأشعثته، وبثيابها فمزّقتها حتّى جعلتها أسمالا بالية، وبجسدها اليافع فبلّلته وعرّته بلا شفقة. لكنّها ظلّت منتصبة القامة بجمود غريب، على تلك الصّخرة الضّخمة بأعلى الجبل. فجأة، استرعى انتباهها خيالات كانت تلوح في الظلام. كانت خيالات متعبة ومتثاقلة لكنّها كانت ذات جلبة كبيرة...

هل هؤلاء أهلي قد أتوا أخيرا للبحث عنّي ؟

تساءلت «ريميّة» في حيرة يداخلها الأمل في النجاة. غير أنّها سرعان ما استدركت:

ولكن من سيبحث عنها إن وجدوني؟ محال أن أتركها. سأنتظر هنا حتّى أجدها أو تجدني هي..

ثم عادت إلى جمودها مركّزة بصرها إلى أعلى من جديد...

كانت ترقب شيئا ما، كان قد غاب في تلك الفوهة، عندما لمع خيط من البرق في السّماء فأضاءت الخيالات لحين، ولاحظت أنّها لسبعة أشخاص ثلاثة أولاد وأربع بنات. كانوا يجرّون حقائبهم الملطّخة بالوحل في جهد جهيد...

انطفأ الضّوء، ولكنّها ظلّت تتابع خطوهم في الظّلام وهم صاعدون نحوها بلا وعي، هاربين من الموت أسفل الجبل. لم تعد تفكّر في شيء، حتّى أهلها. أو

ربّما قد تداخلت أفكارها، إلى حدّ أنّها لم تعد تحدّدها بوضوح. كانت منهارة النّفس، ومجهدة الفكر، ولكنّ جسدها ظلّ ثابتا على تلك الصّخرة الضّخمة في الجبل العالي، رغم العاصفة الهوجاء والرّعد المدوّي والهلع الكبير الذي أصابها- مثل غيرها- ذلك الخريف في تلك المنطقة الوعرة والمحاطة بالجبال.

قصف الرّعد بشدّة من جديد ففزعت الخيالات وركضت إلى تلك الصّخرة أسفل «ريميّة» ليتّقوا شرّه.

ماهذا؟

صرخت إحدى الفتيات فزعا، فأجابها رفيق لها كان طويلا ونحيفا:

إنّه الرّعد يا «إرادة». لا تخافي إنّنا معك.

لكنّ الفتاة أشارت إلى شيء ما كان أمامها وصاحت:

لا أقصد الرّعد بل هذا الظّل هنا.

فالتفت الجميع إلى حيث أشارت رفيقتهم، ثم زحفوا بسرعة عكس الصخرة، ونظروا مذعورين إلى أعلاها.

كان جمود الهيكل المنتصب فوقها، يشكّكهم في صفته الحقيقيّة. غير أنّ شكل الكرة من فوق والخيوط التي كانت بارزة منها، هائجة مع الريح في جنون والمستطيل العموديّ على الصّخرة الضّخمة، كانت كلّها توحي بصورة بشر. لكنّ جموده أثار الرّعب في نفوسهم جميعا. لأنّ انعدام الحركة في جسد ما، يعني حتما موت صاحبه. لكن هل يمكن أن يقف ميّت؟

ظلّ الرّفاق السّبعة في ذهولهم مدّة طويلة غابوا فيها عن العاصفة الهوجاء والرّعد المدوّي والأمطار الغزيرة (...) لم يكن أيّ شيء منها يثير انتباههم في تلك اللّحظة. فقد كان الشّعور كلّه قد توحّد في ذلك الهيكل البشري المرعب الذي كان في أعلى الصّخرة الضّخمة.

هل هذه مزاتا؟

تمتمت «إرادة» بجهد كبير.

وما مزاتا؟

سأل أحد الرّفاق. فأجابت الشّابة الجميلة بعد أن استجمعت بعض أنفاسها:

إنّها زوجة الوليّ الصّالح « سيدي شمس الدين»

حدجها رفيقها الطويل والنّحيف بنظرة المستنكر قائلا:

يا لسخافتك ! هل يعود ميّت من قبره إلاّ يوم البعث العظيم؟

فاحتجّت صارخة:

يحيي العظام وهي رميم

يا «إرادة» ثوبي إلى رشدك إنّه مجرّد تمثال حجري على ما يبدو

تمثال حجري؟ وهذا الشعر ؟ وهذه الأسمال؟

قد يكون الأهالي قد وضعوها ليتقرّبوا بها إلى الوليّ الصّالح. أنت تدركين بساطة تفكير هؤلاء النّاس...

لا والله. إنّ هذا الهيكل مخلوق لا مصنوع وسترى ذلك يا «رائد».

ثم تركته في استغرابه ونهضت بتوجّع بالغ وتقدمت بخطى بطيئة، لكنّها ثابتة، غير عابئة بصراخ رفاقها، أن ارجعي... لقد أدركت أنّ الموت على يقين خير من الحياة على شكّ وحيرة. وكانت «ريميّة» تبارك موقفها ذاك من فوق ولكن بصمت كالعادة. كانت العاصفة تشتدّ و«إرادة» تتقدّم في تصميم، بينما كانت «ريميّة» ثابتة تراقبها من فوق. فجأة قصف الرّعد بشدّة، وقسم البرق كلّ السّماء إلى أجزاء. ففزعت «إرادة» وتجمّدت في مكانها دون حراك، بينما تحرّكت «ريميّة» أخيرا ولكن إلى أعلى الجبل. انحنت عندما وصلت إلى فوهة المغارة، لتلتقط شيئا ما، ثمّ وقفت واستدارت عائدة إلى حيث الصّخرة، وهي تضمّ أفعى إلى صدرها بسعادة.

سأعالجك من الفالج يا «إرادة».

قالت «ريميّة» عندما ألقت الأفعى فوق الفتاة التي انتفضت صارخة بهلع حتّى أنّها غطّت على صوت العاصفة وصراخ رفاقها السّت، ثمّ سقطت منهارة ومغشيّا عليها فوق الأرض الصّخريّة.

«إرادة» !

صرخ الرّفاق وصدى أصواتهم يتردّد في كلّ المكان. فقد كانت العاصفة قد هدأت أخيرا ولم يبق منها إلاّ ومضات البرق تظهر لتغيب فتظهر. جثم الرّفاق حول «إرادة» باكين فقدانها، بينما كان «رائد» ينوح:

آه يا عزيزتي كم حذّرتك ولم تحذري غدر هذه الأرض وسكّانها الغريبين. لقد ركضت إلى الموت خوفا من الشّك، فهل وصلت إلى يقين؟ها أنت جثّة هامدة بعد أن كنت جمرا يتّقد. يا هول الفاجعة فيك يا «إرادة». تموتين أنت لتحيا كائنات لا جدوى من وجودها؟ هل انتصرت الميثولوجيا على اليقين العقلاني؟ لا أبدا هذا مستحيل..

وأجهش، ذلك الطّويل النّحيل بالبكاء جاثيا على ركبتيه أمامها. تحرّكت «إرادة» فجأة، ففزع الجميع، وابتعدوا عنها إلاّ ريميّة، ذلك الهيكل المخيف، فقد تقدّمت نحوها حاملة أفعاها في حضنها. أنّت «إرادة» محرّكة رأسها ذات اليمين وذات الشّمال، بحثا عن الهواء، حيث كانت «ريميّة» تشدو بلحن حزين وهي تتقدّم:

يا رياح

طهّرينا

نحن جنس لا يثوب

اعصفي فينا رياحا

وانثرينا في الهواء..

كالتّراب

بعثرينا في الدّروب

جهلنا يغري الذّئاب

طهّرينا يا رياح

يا صفوف

من نساء ورجال

هائمين في الحياة

تلقمون الجوع للعيال

ثمّ تبكون انتحابا

في الممات

نحن كنّا نائمين في سبات؟

أم ترانا

قد بعثنا من ممات؟

عندما صمتت «ريميّة»، كانت «إرادة» قد أفاقت من غيبوبتها لكنّها ظلّت على الأرض تستوعب المشهد أمامها. ابتسمت لها «ريميّة» وحثّتها على النّهوض مادّة إليها يدها.

انهضي يا «إرادة» لا تخافي فما أنا إلاّ بشر مثلك وابنة هذه الأرض الصّخريّة. لكنّي لم أفزع من العاصفة كما فزعت ولا انهرت كما انهرت أنت. لقد صارعتها حتى أنهكتني ومزّقت ثيابي ولم أستسلم أبدا. شلّت أوصالي لحين فجنّدت عقلي للحركة..

ثمّ داعبت الأفعى التي كانت تتلوّى بين يديها وكأنّها تسمع وتعي ما يدور حولها. وعادت إلى كلامها.

انظري إلى هذه الأفعى إنّها مأمونة الجانب رغم هويّتها المرعبة والخطيرة. لقد نزعت سمّها وروّضتها وقرّبتها إلى نفسي فاغتربت عن فصيلتها واغتربت أنا عن النّاس والظّروف. علّمتها الإنسانية واللّدغ دون سم فعلّمتني الزّحف وسكن الجحور واللّدغ بالسّم. ترافقنا ما شاء الله من الزّمن حتّى أتانا هذا الإعصار الذي أجرى الوديان وكسر الدّروب وحطّم المغاور والجحور وهشّم الصّخور، فانهارت مع السّيل الجارف إلى أسفل الجبل. فقدتها وفقدتني وفقدت طريقي إلى أمي وأهلي. وأرادت العاصفة أن تهزم إرادتي في التّكيّف والتّكييف. فتحدّيتها ووقفت أستمدّ صلابتي من الجبل أمامي طيلة الإعصار حتّى تيبّست أوصالي من طول الوقوف وشدّة البرد. لكن بصيرتي ظلّت حيّة يا «إرادة». كنت أعي ما يدور حولي. كنت أرى كلّ شيء حتّى خيالاتكم، أنت وأصدقاءك. أبصرت ظلالكم وضلالكم، وراقبت خطّ سيركم المتقطّع إلى الصّخرة الضّخمة.

صمتت «ريميّة» حزينة، فجلست «إرادة» أمامها وضمّتها إليها دامعة وهي تقول:

«كيف استطعت أن تتطاولي على العاطفة وتتجاهليها؟ لقد كنت جامدة والكون ينهار من حولك؟ كيف استطعت وصعب على انسان يحمل عقلك وقلبك أن يظل واقفا متيبس الأوصال والناس يجرون مذعورين أمامه دون أن يقدر على نجدتهم؟»

«عندما تتجاهل الظروف بشرا ما، مهما كان نضجه الفكرى والحسي، يفقد احساسه بها، وبدرجات حدتها. لعل الحزن الشديد، يزيده قسوة رجفافا؟ لقد تحصنت بحزني على نفسي المغتربة، إذ تركتني أمي جهلا منها بوجودي على قيد الحياة. أبعدوها عني لينقذوها وتركوني أجابه العاصفة وحدي دون أن يحاولوا البحث عني. مسكينة أمي. كنت أصغي إلى صراخها البعيد... ناديتها بأعلى صوتي كي تهدأ وتطمئن نفسها، لكن هدير العاصفة منع ذلك. الظروف ليست أقوى من حزن الانسان على ضياعه في أرضه يا إرادة».

صمتت «ريمية»، فالتف حولها الجميع وجلسوا حذوها باكين. في تلك اللحظة كان يظهر شبه صباح. كانت الشمس تتخفى وراء السحاب وكأنه ليل مقمر وكان هناك أناس يركضون في كل الاتجاهات يجتازون السبل المقطوعة بصعوبة. كانت أصواتهم تتعالى لاهثة ويائسة:

«ريميّة ريميّة أين أنت يا ريميّة ؟

كان هناك صوت مذياع أيضا، لعلّه كان في جيب أحدهم. كان صوته متقطعا، ثمّ صفا واسترسل على اعلان:

يعلم أعوان الحرس المروري على الطريق رقم(. . .) في اتجاه منطقة مزاتا، أنّهم وجدوا سيارة نوع(. .) ذات سلسلة عدد(. . .) محطمة. وبعد التّحرّي ثبت أنّها لشخص يدعى رائد السّاحلي أستاذ جامعي كان قد غادر مقرّ سكناه بالعاصمة صحبة ستّة من طلبته في رحلة بحث. وقد حادوا عن الطّريق الرّئيسي عند وصولهم إلى مفترق الطرق. فنرجو ممن يعثر على أيّ دليل يقودنا إليهم أو -لا قدّر الله- على جثثهم أن يتّصل بأقرب وحدة مروريّة أو نقطة شرطة للإدلاء بمعلوماته وهم يتكفّلون بالمهمّة.

انقطع صوت المذياع وعادت الأصوات للهتاف من جديد. كانت «ريميّة» والرّفاق السّبعة يصرخون من فوق بكل قواهم:

نحن هنا

بينما كان الناس يواصون نداءهم من تحت:

«ريميّة أين أنت؟

فالجلبة والفوضى كانت تمنعهم من سماع أي صوت يأتي من الجبال العالية. اختفى الناس دون أن ينجد أحد منهم لا «ريميّة» ولا غيرها. وكانت الفوضى قد عادت من جديد. فقد اشتدّت العاصفة وتداخلت الأصوات: الصّياح، الدّعاء، الاستغاثة، العويل، الثّغاء، النّباح، النّهيق وقصف الرّعد. كان السّيل يجرف الصّخور، والحيوانات والأشجار، وكثير من الجثث البشريّة. وفي ومضات البرق كان يبرز جسد «ريميّة» المتهالك على الصّخرة الضّخمة و«إرادة» والبقيّة جاثمون قربها يتأمّلونها بجزع وهي تشدو:

لست أدري يا صديقه

كم لبثنا في الكهوف؟

لحظة بين الدّهور

أم دقيقة؟

لست أدري يا صديقة

ما رأينا. . .

كان حلما؟

كان كابوسا مريعا؟

أم حقيقه؟

ذكّرينا يا رياح. . .

قصص قصيرة جداً

حنون مجيد/ كاتب، العراق

1ـ «زجاج»

حينما فتح السائق زجاجة نافذته ليلقي بسيجارته على الأرض، وقبل أن يغلقها مرة أخرى، دخلتْ. كان الدخان الخانق ما يزال يملأ فضاء السيارة فاضطربت.. هامت في الفضاء الضيق المغلق وضربت باجنحتها الرقيقة هنا وهناك، رأت فضاءها الجميل يمتد أمامها، غير أنها لم تستطع النفاذ إليه.

لم تدرك «الهائمة الغجرية» أن ما يفصل بينها وبين عالمها الرحب زجاج.

2010/08/14

2 ـ «من أجل عالم أرحب»

أرسل إليها رسالته على رقمه الجديد الذي سبق له أن أرسل إليها عليه رسالة واحدة: صباح الخير، وأطيب الأماني بأيام هانئة. لم تمض دقيقة واحدة حتى ردت عليه: شكراً على التهنئة الجميلة، وستكون سعادتي أكبر إن عرفت مرسلها، كل عام وأنت بألف خير. لم يرد على رسالتها ليعرفها على نفسه، إنما ترك لها الوقت طويلا لكي تتنزه في عالم أرحب.

3ـ «توافق»

يراقبه الرجل العجوز من فتحة الباب يتشمم رائحة طعام.. يفتش حواليه ثم يتسلق جسد برميل القمامة ليستوي عليه.

يتحسس بأنف مرهف مرتجف رائحة الطعام المخبأ هناك فيدور حول الفوهة المستديرة، ثم يدور ويدور ليجدها مغلقة بإحكام.. يهبط الأرض خائباً مخذولاً ويولّي الأدبار. كان العجوز الرابض على كرسيه في المطبخ جائعاً ينتظر بلهفة من يستيقظ من نومه الثقيل ليعدّ له طعام الإفطار.

2010/11/1

4ـ «مهرجان»

عندما أدرك أن جنحه قد كسر ولم يعد بمقدوره الطيران، أيقن تماماً أنه إن نجا من ملاحقة الصياد فلن ينجو من صولة ثعلب قادم أو ذئب.

كان حزنه شديداً وخيبته مرة، إذ رفّ له جنح وخذله آخر وهو يرى الطيور تحلق فوق رأسه وتدور وتدور كما لو في مهرجان.

لم تكن الطيور بعيدة حقاً لكي لاترى من بَعد' ريشاً

يشق خضرة الدغل ثم يهّوم كالضباب في زرقة السماء.

2010/10/9

5 - «تبرئة ذمة»

قبل أن يهبط بكفه على صدره، سأل نفسه، هل يمكن لهذه قليلة الشأن أن تكون احتمالاً من احتمالات موتي، أنا الذي قارعت الكثير من أسباب الموت ؟ ولو لم تكن حطت على صدره وعند منطقة قلبه المريض لهوى عليها بضربة شديدة يمحق بها جسدها الهزيل.

بداية كانت مضت تثبت أطرافها وتغرز خرطومها، لكنها لما رأت تردد يده وسمعت اضطراب دقات قلبه، هلعت وقالت، كلا لن أكون سبباً في موت أحد.. سأترك هذا الرجل المريض لحكم ليلة أو ليلتين قد يقضي بعدهما فاكون مبرأة من ذنب له مثل هذا الحجم.

2007/11/30

6 - «تعاطف»

حطت على صفحة دفتره كالمجنونة تبحث عن شيء مجهول.. جالت على مداها الأبيض الصقيل هائمة برغبة عاتية عمياء.. لم تكن ذبابة بل أصغر منها، رمادية في ميل ملحوظ إلى السواد، لها شبه ما ببعوضة قصيرة. كانت خليطاً من ذبابة وبعوضة في آن. فكر في أن يستوقفها بأن يهبها شيئاً لم يعد اللحظة يملك غيره. غمس خنصره في فمه مستخرجاً معه قطرة لعاب حط بها على موقع من الصفحة، وكانت ماتزال تجول بهوس جنوني حتى اذا وصلت القطرة سكنت هناك.. كانت بريئة جداً، ساذجة بل مغفلة لتسكن هذا السكون الغريب. كانت سكرى تمتص اللعاب باستغراق تام، حتى إنه لما زودها بقطرة ثانية كادت يده تلامس جسدها الرقيق. عطشانة جائعة، قال، ربما وجدت في هذا السائل الغريب الذي لم تذق مثله من قبل، ألذ ما عرفت من أغذية على الإطلاق.

2010/12/14 - 2009/11/6

7 - «تلوين»

نهض فجأة على فخذ أمه وفتل جسده الصغير إلى الخلف.. سقط نظره عليه يجلس خلفهما تماماً... انكمش وجهه على ابتسامته وكاد ينعطف عنه.

لم يترك الرجل له فرصة للهرب منه، إذ مضى يداعبه بصمت جميل ويبدي له وداً ليناً حتى انفرجت أساريره ورقت معالمه واستسلم إليه.

من حقيبته التي على فخذيه، سحب مجلة للأطفال فتحها بين عينيه وغمره بصور الأطفال والطيور والزهور والورود الملونة التي انتشرت على صفحاتها الملساء. كان يقلب الأوراق الزاهية بتؤدة وهدوء، والصور زرقاء وحمراء وخضراء تترى وتتلاحق كالأحلام الوردية تحت عينيه الطفليتين.

كان يطمح إلى أن يلون حياة هذا الكائن الصغير بما يسبح نظره عليه من أشكال وألوان، وكان كلما قلب ورقة وبرزت صورة جديدة أو صورتان اشتدت دهشته وازداد انغماره وتحبب العالم إليه.

كان ذلك في حافلة كبيرة، ازدحم الناس فيها واختلطوا، لكن ما كان عليه طفل صغير في نحو الثالثة وعجوز في نحو السبعين، هو الفسحة الكبرى لكليهما هذا اليوم.

2010/12/14 - 2008/3/11

8- «رغبة»

دخل المقهى.. شمل المكان بتطلع الوافد الغريب.. لم يجد هناك سوى رجلين غارقين في لعبة دومينو لم يردا على تحيته، فانقلب عنهما مغضباً باحثاً عن صاحب المقهى الذي بادره باستكان شاي تتّوج فوهته سحابة بخار.

فجأة ولسبب مجهول انقطع لعب اللاعبين. استدار

نحوهما بنظرة الغضب ذاتها فألفى السكون قد خيم عليهما ونظرة كل منهما تستقر في البعيد.

مكثا صامتين لحظات ثم ما لبثا أن تبادلا الحديث. ارتفعت أصابع ومالت أكفّ، تغامزت عيون وفحّت حناجر واختلجت شفاه، وكان يتأملهما بشغف الواله المسحور، حتى إذا أنهى شرب شايه وأنس إلى لغة إشارية عذبة راقصة دونما صوت أو مماحكة أو ضجيج. سحب خطاه نحو الخارج محملاً بالذنب ومفعماً بالرغبة في أن يكون ثالث الإثنين.

2010/12/14 – 1992/1/20

9 ـ «الساعة»

الساعة معلقة فوق رأسه على رفّ خشب كبير، هو يراها، على الرغم من قربها النسبيّ، بعيدة عنه بعداً أسطورياً.. إنها تضرب رأسه وفؤاده ضربات ثقيلة متباطئة، فيبحث، عن وسيلة إليها لم تعد لديه. كل همه أن يحتضنها بيديه ليزيح عنها الغبار الذي ملأ زجاجها وتسرب إلى أحشائها.

لكي ينفض عن جسده غبار الكسل والنوم، وقف على أطراف أصابعه، و شهق بقامته وحلق بذراعيه.. فعل ذلك ثانية وثالثة وكان الرف يقترب وحافته تتدانى ولو كان لأصابعه مجسات قصيرة للمسته.

عند الرقبة المشرئبة والكف المتشنجة والأصابع المتطاولة شعر آلاماً لم يشعرها من قبل.. لقد بذل أقصى ما بمقدوره أن يفعل حتى الآن، فيا للساعة ذي كم هي قريبة وكم هي بعيدة في آن.

اجتاحت جسده موجة غضب أطلقت فيه آخر موجات طاقته، فارتفع كالطائرالممشوق وأمسك بحافة الرف وتعلق هناك. إنها الآن في مدار يديه، وجهها إلى وجهه وعقاربها بين عينيه.. تحت ثقل جسده الذي كان يتزايد كلما تقدمت اللحظات، اهتز ثبات الرف ومال نحوه فانحدرت معه انحداراً وئيداً أولاً، ثم سريعا حينما تخلعت قواعد الرف فسقط الجميع على الأرض. بكل قوة أسرع إلى التقاطها، أحاطها بيدين شديدتين وأوغل نظره في عمقها المغبر. فك غطاءها و شرع يزيح الغبار الذي شوه زجاجها والتف على عقاربها، جعل يلف نوابضها ليعيد الحياة إليها ويرتب الزمن فيها.. ماضياً في القول: كان ينبغي علي أن أفعل هذا قبل الآن.

2011/3/20 – 1990/5/14

10– «هـديـة»

عندما انتهى من قراءة الرواية التي بين يديه ضم دفتيها على ورقة كتب فيها:

أُهديك ما هو أعظم من قلم مطعّم بالماس، وأثمن من أغلى ساعة يد، أجمل من قلادة جيد، وافضل من ألف شال أو ربطة رأس، فإن لم تكن كذلك ردّيها، ولسوف أهديك كل تلك الأشياء تباعاً، وأكفّ عن إهدائك شيئاً من هذا النوع.

2011/2/28

فرحة يتيم

مبروك صالح المناعي/ كاتب، تونس

في مطلع فصل الشّتاء، في أواخر شهر ديسمبر، في ظهر يوم الجمعة إثر تناول وجبة الغداء دلف الزّميلان الصّديقان محمود ومراد وسط ساحة الفسحة يتحدّثان. لم تؤثّر فيهما رياح الشّمال الباردة لأنّهما في حبور ونشوة لاقتراب عطلة الشّتاء.

لم يعد لدروس الثّلاثية الأولى سوى نصف يوم السّبت، في ضحى الغد، في ظهره سيغادر التّلاميذ المقيمون إلى مواطنهم حيث منازلهم وأسرهم.

ساحة الفسحة بالمعهد فسيحة ومريحة، توجد شمالها قاعات الدّروس التي فوقها المبيت وتقع غرب القاعات ورشات الصّناعة أمّا في شرقها فتتلاحم الإدارة مع مسكن المدير إلى جانب المطبخ والمطعم وقسم الملابس.

قبالة المعهد تحيط بالسّاحة حديقة غنّاء بها أشجار مثمرة وخضر يحميها سياج من أشجار السرو عن طريق تبتدئ من وسط مجاز الباب في اتّجاه بلدة بوعرادة وتتفرّع عنها بعد المعهد طريق إلى بلدة العروسة.

خلف المعهد من ناحية الشّمال يجري نهر مجردة من الغرب إلى الشّرق يفصل المدينة إلى فرعين شمالي وجنوبي مرتبطين بجسر أثري شهير.

سار الصّديقان في انشراح وابتهاج بساحة الفسحة حين سمعا نداء أحد القيمين هاتفا :

محمود... يا محمود...

ولمّا اقترب منهما خاطب محمودا في رقّة ولطف خلافا لمعاملات القيّمين اليوميّة مع التّلاميذ:

اسمع يا محمود... استعد للعودة إلى أهلك صباح الغد... السيد المدير دعاني منذ قليل موصيا: - عمّار الذي من مكثر ومحمود الّذي من الأخوات أخبرهما بالتّرخيص لهما في الخروج غدا صباحا دون حضور الدّروس لأنّ الحافلة وحيدة تمرّ بمجاز الباب صباحا باتّجاه سليانة ومكثر مرورا بقرية الأخوات.

ابتهج محمود ابتهاجا كبيرا فشكر القيّم ثمّ مضى إلى عمار ابن مكثر الذي يفوقه سنّا ويتقدّمه بسنتين في الدّراسة بينما هو في سنته الأولى بالمعهد.

راح يبحث عن الزّميل الذي سيرافقه غدا في عودته، كاد يرقص في مشيته حين رقص قبله انتشاء وردّد باطنه تلك الأنشودة الفرنسيّة التي تقول كلماتها ما معناه:

افرح افرح يا تلميذ

غدا تكون العطلة

غدا تكون الفرحة

وجد عمّار الّذي أشعره بأنّ نفس القيّم قد أبلغه أمر المدير فعلّق على المبادرة:

منذ التحاقي بهذا المعهد بادر هذا المدير الفرنسي بالتّرخيص لي في العودة في أواخر يوم دراسيّ احتسابا للحافلة الوحيدة التي تمرّ صباحا بمجاز الباب.

في تلك الليلة، لمّا التحق التّلاميذ المقيمون بالمبيت تمدّد محمود بفراشه ولبث يخوض في الماضي بعد أن قضّى ثلاثة أشهر بعيدا عن الأسرة، إنّها أوّل مرّة ينفصل فيها عن العائلة. قبل ذلك صدمته فاجعة وفاة والدته وهو في سنّ الثامنة يدرس بالكتّاب.

منذ سبع سنوات وهي تنام بين أقرب أقاربها بمقبرة سيدي بوعرقوب بقعفور.

سيعود إلى البيت الريفي، بريف الأخوات ليرى طيفها دون أن يشاهد وجهها ويشمّ رائحتها.

راح يراجع نشاطها وحيويتها من أجل الأسرة قبل أن يهدّ قواها المرض. كانت تنطّ في ملاءتها الزّرقاء تجمع الحطب أو تجلب الماء، وتجلس إلى الرّحى ثمّ تقف إزاء التنور تعدّ الأرغفة الذّهبية، وعلاوة على ذلك تجلس خلف المنسج تصنع غطاء أو رداء.

وعاد إلى بلدة سليانة في سنة 1949 حيث أقام معها في بيت قريبتها لتلقي العلاج عن قرب من الطبيب الحكيم اللعلاعي الشّهير.

ثمّ بدت له عاجزة مهدودة القوى بركن البيت لا حول لها ولا قوّة وكم من كان يؤلمه إغماؤها في مناسبات حين ينتابها الغضب وجيء في الإثناء بمعينة من الأقارب للقيام بالشؤون المنزل.

وكان يوم المصيبة على محمود يوما عصيبا، توالت بعده أيّام الحزن والدّموع ومرحلة المعاناة والحرمان في حلقات من الإهمال والإهانة وفي جوّ أسري متوتّر مرير.

وانخرط محمود في مرحلة ذهبيّة بالمدرسة الابتدائيّة حيث حظي بعناية ورعاية ذلك المربّي الفذّ، المعلم المصلح الذي انتبه إلى بؤسه فانتشله منه حيث أخذ بيده فشمله بالعطف وأحاطه بالمتابعة فخفّف من شدّة يتمه ورفع من معنويّاته، سجّله بمطعم المدرسة ضمن المعوزين رغم أنّ حالة والده الاجتماعيّة بخير، ألحّ على والده أن يرسله إلى مصيف بئر الباي في العطلة الصّيفيّة. وكان يقدّم له دروس التّدارك مجّانا.

المربّي المصلح علم أنّ تلميذه اليتيم يعيش معاناة داخل الأسرة فعزم أن يعوّضه عنها جوّا مرحا بالمدرسة ممّا أهله للنجاح في الشّهادة الابتدائيّة التي مكّنته من مواصلة التّعليم.

مازال محمود ساهرا يتذكّر معاملات أفراد الأسرة السيّئة له:

«أبي يعاملني كأنّني مملوك، لا يبتسم أبدا في وجهي يكلّفني بأعمال إلى جانب الاهتمام بدروسي ويغضب في وجهي فيوبخني أو يلعنني بينما يدلّل زوجته الفتيّة، كان عمره سبعة وأربعين عاما بينما كان سنّها أربع عشرة سنة. أخي الأكبر صار شابا لا يهمّه إلاّ شخصه، لم أر في معاملته لي أيّ عاطفة أخويّة بل يعمد أحيانا إلى تعنيفي. في حين يوجد أخي الأصغر الرّضيع في حالة إهمال حيث أحنو عليه وأحمله أحيانا على ظهري».

رغم تلك الأحوال فإنّه بات في شوق بالغ لرؤية أولئك الأفراد خاصّة أخاه الصغير. يريد أن يحلّ بتلك الأرض الطّيبة في ذلك الريف الجميل فيطأ ذلك التراب العزيز ويتأمّل في ذلك البستان المجاور وينظر إلى تلك الرّوابي المحيطة ويركز بصره نحو الجنوب ليشاهد مقام «سيدي بو قطاية» ذالك الولي الشّهير.

سيكلّفه والده ليوم أو أكثر بحمل البريد إلى تلك الضّيعات الفلاحيّة التي غادرها بعض المعمّرين وعوض بعضهم مسؤولون وطنيون.

قضّى محمود تلك الليلة دون أن تغمض له عين، إلى أن سمع الأذان يجلجل في الفضاء فقام الوحيد قبل كافة التلاميذ واتّجه في حذر إلى جناح النظافة فاغتسل ثمّ أبدل ثيابه، حين بدأن خيوط الصبح تنفذ إلى المبيت عبر النوافذ.

واستيقظ بعده زميله عمار ابن مكثر وبدآ يستعدان للخروج فالالتحاق بالحافلة الخضراء.

سائحان في البلدة الموريسكيّة

أصيل الشابي / كاتب، تونس

دخل رجلان أجنبيان إلى المقهى، وفي اللّحظة التي قال فيها أحدهما: بوينس ديّاس، أدرك هو أنهما سائحان إسبانيان، لم يكن عارفا باللّغات ولكن هناك كلمات، وهي في الأغلب التحايا، ظلّت بفعل تعاودها معلّقة أمام عينيه في تلك الدائرة الوهميّة التي لا يراها غيره.

اقتربا منه، قال الأوّل: كابوتشينو...

بينما قال الثاني: شاي أخضر

ابتسم لأنّ عدم معرفته باللّغة لم يمنعه من التمييز بين رجلين على أساس الذوق، ثمّ قال في تعقيب مفاجئ:
comme vous desirez...

فلمعت عينا السائحين إذّاك تحت وقع لغة السيّد فولتير في البلدة الموريسكيّة الغافية في يوم مشمس خطّته الظلال بالطول والعرض.

قال الأوّل لصاحبه: أريد أن أسأله عن نقطة عالية يمكنني أن أرى منها أحياء البلدة القديمة.

قال له صاحبه: نحن نحتاج إمّا إلى مترجم أو إلى متعلّم لنعبّر عن هذا...

أحضر لهما القهوة والشاي، ودلّهما على مكان جيّد للاسترخاء تحت شجرة نارنج، وصادف أن وجدا نفسيهما مغمورين بالظلّ ومتّجهين رأسا إلى بناية قديمة.

قال الأوّل: يبدو أنّ هذه بناية فرنسيّة قديمة.

قال الثاني: نعم، انظر إلى سطحها القرميدي المميّز.

كان هناك فرق كبير بين ذلك وبين قرميد الموديخار المجوّف ذي اللّون الخافت والثلمات اللاّنهائيّة.

حوّلا نظرهما وكأنّهما أرادا مقارنة ذلك بالسطح القرميدي لجامع الثغري، ولكنّهما لم يقدرا من مكانهما هناك فانتقلا إلى أقصى البطحاء، هرول إليهما قائلا:
Qu' est ce que vous désirez ?

قالا معا: Voir le grant mosqué de haut

ابتسم، كانت العبارة مفهومة وأكثر من ذلك من النوع المألوف على القطع الرخاميّة المشيرة إلى المعالم الأثريّة.

إذّاك جذب أحدهما الأكثر طولا والأكثر صفرة فمدّ يده دلالة على الاستجابة، وكان ذلك كافيا لكي يتبع الآخر، فبدا الأمر وكأنّه متعلّق ببكرة خيط ينجذب بواسطتها ثلاثة أفراد باتّجاه واحد أكثر علوّا من البطحاء الواطئة، وبمجرّد صعودهم إلى حارة اليهود القديمة بان القرميد المفرّغ في انحنائه تماما كجلد سمكة محزّز.

قال هو: انظر إلى نجمة داوود أيضا هناك، وأشار بأصبعه إلى حيث كانت تلمع.

ربّت الأبيض على يده ممّا جعله ينشرح كما ظهر للعيان، ولكنّ صاحب المقهى نادى بأعلى صوته، فبدا صوته الخارج من الدّاخل مفخّما وحاملا في طيّاته علامات الغضب: هو أنت دليل سياحي و إلاّ قهواجي؟؟

صمت وعاد متعثّرا

ارتجّت الصورة بعدها، فعاد السائحان إلى الطاولة في مرمى نظره، كان قادرا من مكانه على سماع رطانتهما، تكرّرت عنده كلمة داوود مرّات عديدة بلغة مختلفة كثيرا، فجأة غمر البطحاء سائحون نزلوا من حافلاتهم بآلات تصويرهم، ووقفوا أمامه، كان بينهم دليلهم بلسانه الرنّان، وهكذا وجد نفسه يعدّ فناجين وفناجين للقهوة السوداء إلى جانب صاحبه هناك أمام الماكينة الايطاليّة ذات الأذرع الطّالعة النازلة، ثمّ يسرع بين الدّاخل والخارج.

لم يعرف كيف حجبت عنه كوكبة المصوّرين النشيطين السائحين الهادئين، ثمّ أين ذهبا، هناك امرأة مسنّة أمسكت أمامه بالضبط بقياد بغل حمّلت جرديته بغلّة البساتين المجاورة، في حين استعدّت مع مرافقتها في المقابل لقنص اللّحظة بآلة التصوير.

انتقل بفناجين القهوة المزيّنة، بينما بدت وراءه صومعة جامع الثغري الحاجبة لساحة الكوريدا وغيرها من حيّ الرحيبة، فجأة ارتجت الصورة أمامه وإذا بالرجلين في مرمى نظره، ثمّ دخلا بوجهيهما المعروفين له، وحينما غاص في ملامح أحدهما تبيّن له أنّ ذلك القصير هو نفسه ميكال بشامته المغروزة في باطن عنقه.

تكلّم الطويل مع صاحب المقهى، ثمّ قفز إلى سيّارة في الخارج وبدأ بإنزال معدّات تصوير قام بتركيزها وسط البطحاء، وترجّل ميكال أمام الناس وهو يفرك يديه كالمراسلين على شاشات التلفيزيون وهو يتحدّث في مجال الكاميرا البعيدة أمام خلفيّة المقهى البيضاء المطعّمة بزرقة الأبواب.

قال صاحب المقهى: هاهم يصوّرون البلدة، قل لهم أن يلتقطوا لك صورة على الأقلّ!!

واصل عمله وكأنّه واقف في منطقة محايدة، غير أنّ ميكال سرعان ما عاود الاقتراب ووشوش في أذن صاحب المقهى وهو ينظر إليه.

ترنّم وهو في مكانه بكلمات مقفّاة، لابدّ أنّها كانت دورا من موشّح أندلسي، وارتفع صوته بعفويّة ممّا جعل المتحدّثين يلويان عنقيهما باتّجاهه.

قال ميكال بفرنسيّة هادئة ورخوة: لدينا مشكل في تصوير مشهد بانورامي للبلدة الموريسكيّة!!

في الخارج تجمّع بعضهم بالقرب من آلة التصوير ذات الرافعة الثلاثيّة، قال صاحب المقهى مستعينا بإشارات غير متناهيّة: يمكنك القول إنّ البلدة آخذة في التلاشي كلّما تقدّم الزمن.

تثبّت في وجه ميكال المائل باتّجاه الخارج ليقول فجأة: اعذرني ميكال.. لم أعرفك من البداية.

والتفت مواصلا: إنّه وجهه مع زيادة في علامات الكبر وسمنة على طول الجسم.

ارتجّت الصورة مرّة أخرى.. أدار الطويل الكاميرا في الاتّجاهات الأربعة.. كان هناك على وجهه شعور بالخيبة، وظلّ يتابع انهمار المشاهد في شبكة عينيه كما يتابع قنّاص أهدافا كبيرة وصغيرة، مطلوبة ومستهجنة وقبيحة لمبان اسمنتيّة ضائعة وبهلاوانيّة في الفضاء القديم والمخرّم.

قال صاحب المقهى: لقد طال التغيير كلّ شيء حتّى ميكال، انظر إنّهما لا يعثران على البلدة التي في خيالهما.

راقب الخارج قليلا، ثمّ التفت إليه وقال: قد لاتشعر أنت بضخامة هذا، ولكن صديقك القديم ينظر حوله بحيرة ولا يستطيع أن يوحّد المشاهد المعبّرة والموحية.

كان ذلك الانطباع قد بدأ بالفعل يسود، فالبلدة الموريسكيّة آخذة بالذوبان السريع وكأنّ الزمن احترف بعد بحركات سحريّة إخفاءها بالتدرّج وراء حجب، وهو ما جعل الاستعانة بدليل يوضّح نقاط الاهتمام الجديرة بالزيارة أمرا حتميّا، فعندما حطّت الكاميرا على أحد المحلاّت سأل ميكال : ما اسم هذا المحلّ؟ والتفت ليعرف شيئا من عبارات الوجوه، فقال هو على الفور بازار قديم ليهودي كان يبيع أشياء متنوّعة كالحرير والشاشيّة والحايك.

انطلق السائحان بعد ذلك إلى وسط البلدة وذهب هو معهم بينما كان صاحب المقهى يضحك تحت ستارة زرقاء كبيرة وممتدّة مثل سحابة صغيرة، ثمّ نادى بأعلى صوته على فتى من الفتيان في الجوار وهو يقول: تعال ساعدني حتّى يرجع.

ربّما لم يكن يعرف أنّ صاحبيه كانا بصدد البحث عن تلك المجموعة الفريدة التي يمكنها أن تؤلّف روح البلدة الموريسكيّة والتي يمكن لأحدهم أن يروّضها ويعرضها أمام الآخرين، لذلك تنقّلا على طول خطّ السوق بحوانيته الباهتة وهما يستقبلان الأشياء بعيون راصدة ومائلة ذلك الميلان المعبّر عن الحنين والشوق أو ذلك الميلان المعبّر عن الخوف من كرة ضخمة تتقدّم باستمرار لتمحو رائحة البلدة بأحيائها الملتوية والقديمة تحت ذريعة التقدّم.



أضغاث الجمعة

صالح نوير/ كاتب، تونس

- ما موضوع خطبة اليوم ؟

- سؤال لا يسأله عاقل... نحن اليوم على أبواب عيد الأضحى... والخرفان تملأ البطاح... وللخطيب خياران : إما شعائر الحج وسرد سننها وفروضها... وإما سرد قصة إسماعيل الذبيح... ولا أتوقّع شيئا غير ذلك...

ـ ثمة اختيار ثالث : تلك القذائف المتواترة هذه الأيام على أبناء الوطن والدين كزخّات من الجحيم.. كوابل من سجّيل على رؤوس قُطر من أقطارنا. قطر بأسره لا يُستثنى منه شيخ ولا رضيع.. هذه النيران الملتهبة في شعب بأسره ظلما وعدوانا هزّت أركان العالم بأسره ألما واستنكارا.. وأحسب أن إمامنا ستدفع به الغيرة والحمية ليتوخى أضعف الإيمان.. وسيستنكر في هذا اليوم من أعلى منبره بالقلب، بالجوارح وباللسان..

انتحينا زاوية ما من بيت الصلاة في كنف الازدحام... وانبرى الصوت الأجش من أعلى المنبر يتلو مقدمات تتخللها آيات تحث على العطاء.. مذكرا :

«ـ إننا على أبواب يوم التضامن الوطني... هذا اليوم الذائع الصيت للحد من... الذي تُشيد به هيئة الأمم. لعله قد غابَ عنها هذا الابتكار فمضت قُدُما في تبنّيه... يومٌ بفضله -يرحمكم الله- يتسرب الماء الزلال إلى أحشائنا الجافة وتدخل أعمدة الكهرباء إلى عمق أجوافنا المظلمة .. وتتحول مناطقنا النائية من قاع صفصف إلى قاع مغطاة.. والمقصود بالنائية يعني ماذا؟ يعني نائية.. يعني قرب الحدود مثلا.. «أمّا تخطي الحدود ولو بكلمة عابرة.. فهذا شأن يستدعي تأشيرات.. نحن في غنى عنها. ...وطن.. وطنية.. الموطن.. وردت هذه الألفاظ في الخطبة الجمعية تكرارا.. وفي الأثناء تقرع أبواب جمجمتي أسئلة طفلية مزعجة : ماذا عن آلاف الرضع من أبناء كربلاء جديدة.. أبناء الجنس والهوية والدين.. هم الآن يحتضرون في مستشفيات بلا كهرباء... وماذا عن عويل الثكالى والمطوقين في عقر مضاجعهم بأحزمة الجوع والمهانة والموت الأحمر تحت حراب نجمة أحسب أنّ داود كان منها براء... ويذبّح الأبرياء والخرفان معا... وتقطع الأغصان وتُجتّ الجذوع.. بلا تسمية.. ولا قبلة.. ولا شموع..؟

ويسترسل خطيبنا كما هو الشأن في هذا التوقيت من كل سنة في سرد قصّة الغلام الذي افترسه الذّئب وهو في طريقه إلى المدرسة النائية .. لذلك كان لزاما أن نقرّب المدارس إلى مساكننا وعلينا أن نحمل عبء ذلك على كواهلنا حتى نتفادى شر هذا الذئب الآثم

المليء سجله بالسوابق والملطخ تاريخه بدماء يوسف ابن يعقوب..

كذا يتحول منبرنا الجمعي إلى حملة كاسحة لا يضاهيها مذياع ولا تلفاز..حملة تدفع نحو إقحام أناملنا إلى عمق جيوبنا لننتزع منها انتزاعا ما تيسر وما لم يتيسر.

كان صديقي إلى جانبي يُلقي إليّ نظرات استفهام ..ليدور بيننا حوار باطني صاخب في كنف الصّمت المطبق.. واللسان رطب بذكر الله :

– أنا والله لا أملك ولو فلسا في جيبي..خروف العيد عافاك الله أتى على الأخضر واليابس.. حتى التجأتُ إلى الاقتراض من الأقارب والأجوار.

– ورأس السنة المسيحية على الأبواب – ونحن نسميها السنة الإدارية مواراة لتمسّحنا بمسيح الإلحاق والتذيّل– وقائمة الأداءات في الانتظار : جولان.. تأمين.. هواتف.. بتينده.. ضمان اجتماعي..ماء.. كهرباء..

– لبيك..لا شريك لك..لبّيك..

– بالأمس القريب – والله العظيم – دمغني عون مرور بتخطئة قدرها عشرة دنانير جرّاء أحد الأضواء الوضعية المعطب..والأغرب أنّه عاد يشتغل – وبكل وقاحة – بمجرد مغادرتي ذلك المكان..

– أمّا أنا فأقسم بالله الذي لا تخفى عليه خافية أنني دفعت الأسبوع الماضي تسعا وعشرين دينارا نقدا لقابضة الحجز البلدي لمجرّد أن توقفت عربتي أمام العمارة خطأ ريثما أدق على باب جاري..وإذا بها تُختطف في غفلة مني على جناح السرعة نحو مستودع الحجز..

ويسترسل ذلك الصوت الأجش المتقطع تضخّمه الأبواق المزروعة في كل زوايا المسجد: لك المنة يا رب..أن خلقتنا ورزقتنا في هذا الوطن الآمن أهله.. الخصبة أرضه الثرية بحاره.وطن التآزر والوسطية..

والتوسط..والوساطة والاعتدال..ويظل فيه التّونسي للتونسي رحمة..كما ورد في الأثر الشريف..

– وأين تتموقع الأرض المغصوبة والوطن المنهوب في هذا السّياق؟

– قُلْ لي قبل ذلك : أين نتموقع.. أنا.. وأنت..

– وهذه الحشود ..تُرى هل هي خاشعة أم واجمة؟ هل تعي ما يقال؟

– لعلها تتقبل ذلك بالإيجاب؟

– أو لعلها تنتظر لحظة الانعتاق لتهرع إثر «التزكية والتسليم» إلى منافذ الهروب في صخب وتدافع..؟

يستند إلى السّارية المقابلة إلى يميني كهل وسيم جدّا ..تتّسق ربطة عنقه البُنّية مع بدلته الإفرنجية.. على ملامحه الإرهاق. يراوده النّوم ..ينهض حينا ويستسلم للشّخير الخافت أحيانا ..يتحوّل المنبر أمامه عند الغفوة إلى فسح مسطحة تميد على محيط أزرق ..كحاملة طائرات.. وفوانيس ومنصة عريضة خضراء يحل بها من الجو مقاتلة.. لها رأس وأنياب.. رأس «رامسفيلد» بعينه ..أو بعينيه الزرقاوين ونظاراته الرقيقة وتجاعيد وجهه المستطيل وأسنانه البيضاء الدقيقة المتساوية كاستوائنا أمام القانون وابتسامته الأنجلوسكسونية الباردة وها هو ذا يرتجل خطبة الجمعة أمام الحشود ..بلسان عربي مبين ..وبين الحين والآخر ينقر بجناحيه الفولاذيين طبولا جوفاء أشبه ببراميل النفط ..يحثّ في خطابه أمّة الوسطية أن لا تميل كفّتها باتّجاه «طورا بورا» أو تتحيّز إلى «أنصار الحسين». وأن تتوخّى سبل التّقشف في سياق العولمة وأن تعمد إلى تخليل الأسنان وتنظيفها من الفضلات بأسلوب المضمضة صباح مساء ..وفي هذا السّياق البيئي الجادّ لا بد من لفتة إلى الأزقّة لتطهيرها من القطط المشاكسة والكلاب التي تقض المضاجع.. توجيهات جُمعية جاءت على مرجعية مفادها «النظافة وغسل الأدمغة من الايمان..وكل سائل أسود.. من لُعاب

الشيطان». ما يلبث أن يتحول ذيل المقاتلة إلى دخان خانق ينذر بحريق في المحرك وينتبه الكهل من نعاسه . . تصطك أسنانه في سعال وارتعاد . . لحظات قليلة تمر . . ثم ما يلبث أن يعود إلى مطارحات النعاس . . .

كما يستند إلى السارية المقابلة إلى يساري طيف شاب نحيل . . وسيم . . تطوق جيده قلادة فضية وينحسر جسمه ببزة ميكانيكية مَحت لونها سهام الشمس وبدت عليها آثار زيوت قديمة . . وانساب شعره الحريري على جبينه الهلالي حتى الحاجبين . . غير أنه ظل شارد اللب . يحدق بنظراته في المطلق . . شيئا فشيئا يتحول مكان العبادة عنده إلى معتقل . . إلى بطحاء حاشدة . . تحيط بها القضبان الشائكة ويتحول منبر الجمعة إلى ربوة يعتليها طباخ السجن بمحياه الفظ «المشلط» القمطرير . . وكتفيه العريضتين وعضلاته المتشابكة . . يوزع «الراقو» . . والقدر إلى جانبه ممتلئ ماء أزرق . . وبيده المغرفة يلوح بها ذات اليمين وذات الشمال فيدمغ بها هذا أو ذاك . . من المحتجين على رداءة الرغيف :

– هذا ما جاد به عليكم «الحاكم» . . أمّا أنا فلا أعدو أن أكون «صبّاب ماء . .» حتى وإن كان هذا الماء أزرق . . لا ملح به ولا خضار ولا أبزار . . . .

لكن الأصوات تسترسل في الاحتجاج وتدقّ بملاعق خشبية على أطباق مجوّفة من البلاستيك فتحدث طقطقة صمّاء :

– جياع . . جوعا . . صراع صرعى . . أموات موتى . .

يهجم حراس السجن فجأة لإنهاء الشغب، بالهراوات . . وبعضهم بالحجارة . . ويا للكارثة . . ويخيل إلى هذا السابح في الأوهام أن سواري المسجد تتهاوى من حوله تباعا . . فيهب من غفوته في شهقة يتأذى منها الجميع . . ينتبه لحظات . . يفرك عينيه . . يسحق أنفه تحت كف يده الملطخة بالزيوت السوداء . . يدلك جبينه . . يفرك لحيته . . يحدق في الخطيب وفي شفتيه وهما تتحركان ببطء . . ثم ما يلبث أن يعود –طوعا أو كرها– وعيناه مغمضتان إلى زخم القضبان . .

تحولت في الأثناء بعض أذهان السامعين إلى حواسيب صغيرة تلتقط وتحصي لاإراديا كل الكلمات التي يكررها الخطيب باطراد عن قصد أو عن غير قصد . . :

– لقد كرّر كلمة : «يعني . . يعني . . في الخطبة الأولى تسعا وأربعين مرة . . وفي الثانية ثلاثا وعشرين مرة . . والخطأ في رقم أو رقمين . . أو ما زاد عن ذلك بقليل أو كثير . . أمر وارد . . والكمال لله . . وحده سبحانه وتعالى . . المتنزّه بذاته وصفاته عن الخطإ والزلل والزيغ والنسيان» . .

– ولم يغفل عن تكرار لفظة : «معناها . . معناها . . » واحدا وستين مرة في الفترة الأولى وفي الثانية خمسا وعشرين مرة . . دون اعتبار الفترات التي كنت فيها ساهيا أو نائما . . . أو كنتُ أحصي فيها عدد الفوانيس المزركشة والمتدلية من قمم القباب المزخرفة بآيات الذكر الحكيم ومن السقوف المتعالية والتي تحجب عنّا السماء وتقينا قيظ الصيف وزمهرير الشاء . .

ويسترسل شوطيْ الجمعة «مراطونيا» . . لا مفاجآت ولا أهداف . . ونتائج سالبة بين مسموع ومدفوع . . ذبذبات تتتالى ولا تصيب أهدافها أو بالأحرى هي عاجزة أن تخترق شباك الآذان الموصدة . . ويسترسل طنينا متقطعا . . صوت أجش يتوالى بمشقّة من أعلى المنبر . . شخير موحش . . . شهيق ملفت . . ثم . . ثم لاتلبث أن تضوع في فضائنا المنزوي والمكتظ رائحة غير زكية ولا طيبة . . تزكم أنوفنا . . وتخنق بالفعل أنفاسنا . . ولا ينتشلنا من ذلك الحرج المقيت إلا صوت الإمام وهو ينحو بقاربه البطيء . . أخيرا . . صوب ضِفاف الختام :

– إن الله يأمر بالعدل والإحسان . . وإيتاء ذي القربى . . وينهى عن الفحشاء والمنكر . . والبغي . .

ولا يكاد يتم سرد الآية حتى تستوي الصفوف جاهزة تمام الجهوزية في استعداد نفسي وبدني مُطلق للإجهاض على ما تبقى من هذه الفريضة الأسبوعية التي أوشكت أن تتحول إلى عقاب جماعي مقنع .. وكوابيس..

يتفرّق المصلون في جلبة صامتة. قد يتحدثون في طريق العودة إلى بيوتهم عن كل شيء أو عن أي شيء..عدا خطبة الجمعة..وذلك..تجنبا لأيّ شكل من أشكال الامتعاض أو القدح أو السخرية أو النميمة..

وفي باحة المسجد يلتقي صاحب السجن وصاحب المقاتلة..يبتسمان ابتسامات ودّ وإخاء.. يتعانقان طويلا.. تلتقي الصدور بحرارة ..كأنما تربط بينهما وشائج متينة... ضاربة في القِدم...



عــرق البـرنـس

سمير سحيمي/ شاعر، تونس

وجه أمي
على قطعة الجهد
تنثرها في الرّبى
ثغو حَمَلٍ
وصوت قطيعٍ
يعاود عند الغروب المسافة
يَرْقُبُ شوق المساء
ويحجُبُ قُرص السّماء الغريق

* * *

وجه أمي
على شفق الصّبر
يرحلُ مُرْتديا جَلَدا
وهي ترقُبُ
طيفا شفيفا
يقـــــــــاومُ
في رِفقَة يَجمعون المنايا.. جِهادا
قَبل جيلين
سبيــــــــلا إلى
عِتقِ أرض سبيّه
من الغاصبين
لكنّ هذا الجِهادَ الكَبيرَ
صار أصغَرَ....
وسارَ إلى وِجْهةٍ خـــــانقهْ

* * *

عِطْرُ أمّي
يُمازجه عَرَقٌ
وهي تحنو على جهدِها
تجمَعُ الصّوف

ما جُزَّ وانفضَ عِندَ الرّبيعِ
وغازَله النّوءُ
أو بعض ماء الغديرِ
صَفيّا كحبّي لأرضي

* * *

عِطرُ أمّي
تَنشُفُ ما جَمعتْ
تُرتّبُه مِن فُروقٍ
تُوَحّدُهُ
يَتَماهى بمِغزَلِها مَسلَكًا
أو طَريقا طَويلا لِجَهدٍ يَدُومُ

* * *

نبضُ أمّي
وهي تنثُرُ منسجها
فوق أرضٍ شَقيّه
تُشابِكُ بَعضَ السَّدى
نَسقا من حَنينٍ سَويّ
تُعَلّقُهُ في سَماءِ المَسافَةَ
تُطعِمُهُ اللُّحمَةَ العَاشِقَهْ
تَنسُجُهُ نَبضةً نَبضَةً
هَمسَةً في سماءِ الصّقيعْ

ثمّ تَشدو صُوَيتًا يُناجي الوَليدَ البَعيدْ
في بلادٍ قَصيّهْ

....

كان دَمْعًا يُحَرّقُ قَلبي
وكان اغتباطا يَشُقُّ المَسافَةَ
في كلّ حدبٍ وَصَوبْ

* * *

نبضُ أمّي
يُساوِرني دائما
نَسجتْ أضلعي
في اقتفاء لمعنى أبي
وعاوَدَتِ النّسجَ
رَمزا لِمَعنى قصي
عَرَقي فيهما دائما ما...... يفيضُ عَليّ
وَرائحةُ القَمحِ
منشورةٌ فيّ
حِبْرًا وصوتا وماءْ
وبَصمَةَ طِينٍ جريءْ
نسيجكَ مِن خَلَجات الخَيالِ
ومن نَسَقِ الحرف يكتبه العاشقون
ومن فيض حاسُوبكَ المُترامي حُروفا
بعيدا بكلّ بلادٍ

ومن رسم لحنٍ لـ "باخ"
ومن صوت فيروز تشدو
"سنرجع يوما إلى حيّنا"
ومن سيل حبرِ الكتابِ
وَقطْرَة فيض السّماء
تفيضُ بدجلة أو غيرها
ومن عطفِ بُرنُسك المُنتمي للعَرَقْ
كان هذا الأبُ الشّوقُ يَلبَسُهُ
يَسبرُ ليخترقَ الصّخرَ تحتَ الجَبَلْ"

يخفقُ القلبُ دوما، ورغبًا،
وَحُبًّا لجهدهِ
كنتُ أشتمُّ رائحةَ الطّينِ
والعَرَقَ العاشِقَ الخانقَ المُستميتَ

....

ولمْ يَبْقَ لي يا أبي
غيرُ عَطفكَ
سوى عَطْفِ بُرنُسِكَ المُنتَمي للعَرَقْ



أحنّ إلى حفيف صوتك

أمال عواد رضوان / شاعرة، تونس

أحنّ إلى حفيف صوتك
ينساب
نسيما رطبا في معابر روحي
تجمعني قزحاته إضمامات فواحة
تزداد بها معابر مسامعي
نبرات حروفك تلاغف جوانحي
أحاسيسك تسوّرني
كيف أهرب
و مسافات الوله تزداد نقشا
في مسالك قلبي؟
*
أشتاقك ..
أيها المجنون
إلى ما لا نهاية من جنونك
أشتاقك ..
و ما من أحد يراك شغيفا كماي

كم أدمنها دنان حزنك
أنادمها بكلمات فيها بعثي المنتظر
*
لم يتأوّه حبيبي
و النّار تتآكل في دمانه و لا تأكله ؟
أما كان الأولى بنيرانه أن تتأوّه ؟
*
افتح لي قلبك الذّهبيّ حبيب قلبي
واسكب أحشاءه على راحتيّ ..
بالأمس،
سمعت وعولك تناغي ظباء حزنك
آه يا رحم روح : أنولد فينا ؟
*
آثار قلبك دعني أرمّمها ..
أجدّد ماء حدائقها ..
أجعلها ورودا

نتراقص بينها شغفا
وتسبح قناديلي في جداولها الشّهيّة
*
هو قلبك لي ،
بمائه وطميه ..
بضفافه و أشجاره ..
بعصافيره و نحله ..
أريده بعالمه
فكلّك
و كلّ كلّك يشوقني
و لا أريد الشّوق يؤطّرني
*
هو صدرك بيدري
أدرس عليه سنابل حنيني
لن أخشى اجتياح فيضانك
ستسكنك قلبةٌ تخثّر أمواجكَ
لن أخشى خطر السّباحة فيك
وانجرافي بشلاّلاتك النّارية
*
أأسكبني رعشات تصهرك ..
تغلّفك بي ؟..
أتكون دفين انصهاري
حبيس أتويتي ؟..
أتقبّل بكينونة جديدة
لا تحرّرها إلاّ براكيني ؟ ..
يا .. من .. أشتاقكَ
دعني أروي بأمطار عيني
براري عطشك
ألملمني لك ظلالا
و أشتاقك أبدا .

تونس و الشّاعر و الحريّة
(3 قصائد)

علالة حواشي / شاعر، تونس.

مصير

قطرة في جبيني

هنا، بين عيني و عيني عرق

بارد كيقيني

بأن الحبيبة في المفترق

و هي بين جلابيب سود

و وراء غراب نعق

و أصيح بها :

– انتبهي الآن يا تونس انتبهي للنفق

للغرق...

و يعود إلى أذني الصدى كالردى

اختنق.

نصر

سأحاربهم بالمرايا

بمليون منها أوزعها في الثنايا

وأرقص ما بينها رقصة الحرب

حتى أصير شظايا

وأهزم وحدي خفافيش تلك الزوايا

و بوم الرزايا

و غربان أودية الرعب سود النوايا

(أنا المفرد المتعدد) مثل خيوط الروايه...

بدايه

نهايه

بدايه...

بَلسَم

قَالَ الرَّاوِي العَلَمُ الفَرْدْ
عنْ نَصٍّ مَكْتوبٍ في اللوْحْ:
– يا تونسُ ، يا عودَ الوَرْدْ
يَا نَشْوَى ابْنَتُكْ ذات فتوحْ
أنتِ المحفوظةُ مِن حَرّ أوْ بَرْدْ
أنتِ المحْرُوسَةُ منذُ سفينة نُوحْ

صبْرًا، فَالعَلْقَمُ يعْقُبُهُ الشَّهْدْ
وَ المِحْنَةُ مَا احْتَجَبَتْ إلاّ لتَلوحْ
وَ النَّحسُ تُبَدِّدُهُ أيّامُ السَّعْدْ
وَعَلامَتُهَا خَيلٌ تغدُو وَ تَرُوحْ
وَعَلَيْهَا فُرْسَانٌ شُبَّانٌ مُرْدْ
أيْدِيهِمْ بِيضٌ والأثوابُ مُسُوحْ
فَإذا مَا هَلُّوا ، هَلَّ المَجْدْ
فَالرُّؤيَا حَقٌّ وَالتَّأوِيلُ وُضُوحْ

